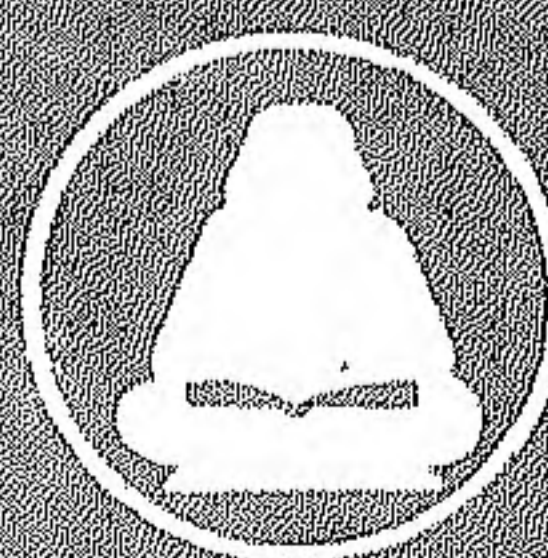


دراسات أدبية

من حصاد الدراما والنقد

دكتور إبراهيم حمادة



دراسات أدبية



من مصائد الرأف والنقد

الاخراج الفنى : مراد نسيم

الاشراف الفنى : راجيه حسين

من مصادر الدرايا والنقد

دكتور إبراهيم حمادة



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٧

من الحصاد الغربى

نظرية الدراما
فى عصر النهضة بايطاليا

عن البعثة : جيه + اى + اسبنجارن

مدخل

يعتبر تعريف أرسطو للتراجيديا ، أساسا النظرية التراجيديا في عصر النهضة بايطاليا • وهذا التعريف ، يمضى على النحو التالى :

« التراجيديا - اذن - محاكاة لفعل جاد ، تام فى ذاته ، له طول معين ، فى لغة ممتعة ، لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفنى • كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية •

وتتم هذه المحاكاة فى شكل درامى ، لا فى شكل سردي ، وبأحداث تثير الشفقة والخوف ، وبذلك يحدث

التطهير من هذين الانفعالين » •

وبتوسيع مدلول هذا التعريف، تكون التراجيديا-مثل كل الاشكال الأخرى من الشعر - محاكاة لفعل • ويتميز فعل التراجيديا عن الكوميديا فى كونه جاد وهام • كما يكون تاما ، بقدر ما يحقق الوحدة الصحيحة • أما من حيث الطول ، فيجب أن يحقق - أيضا - الامتداد الصحيح • ويعنى أرسطو باللغة الممتعة : اللغة التى بداخلها وزن ، وإيقاع ، وغناء • ويقول أنه يمكن أن « يرد كل نوع منها على انفراد فى أجزاء المسرحية » ، يعنى أن بعض أجزاء المسرحية يعالج من خلال الشعر وحده ، بينما تغنى بعض الأجزاء الأخرى ملحنة •

بالإضافة الى هذا ، فإن التراجيديا تختلف عن الملحمة الشعرية ،

في أن صياغتها تتم في شكل فعل يتحرك ، بدلا من الشكل السردى .
أما الجزء الأخير من تعريف أرسطو للتراجيديا ، فيتعلق بالغاية الخاصة
التي يحققها العرض التراجيدي .

١ - موضوع التراجيديا

قلنا ان التراجيديا محاكاة لفعل (جاد) - أى فعل يتصف بالخطورة
والأهمية . أو كما كان يوصف - في القرن السادس عشر - بـ « عظيم
الشأن والشهرة » . والآن نساءل : ما هى العوامل التى تشكل الفعل
الجاد ؟ وما هى الأفعال التى لا تناسب الشخصية الرزينة الوقور فى
التراجيديا ؟؟

يرى دانييلو Daniello (١٥٣٦) - عند تفريقه بين التراجيديا
والكوميديا - أن شعراء الكوميديا « يعالجون الأمور الأكثر شعبية وألفة ،
ولا يعالجون الأمور الوضيعة ، أو الخسيسة التافهة » . أما شعراء
التراجيديا ، فيعالجون موت الملوك العظام ، وبقايا الامبراطوريات
المجيدة » . وبغض النظر عن المادة التى يختارها الشاعر ، فمن الواجب
عليه - عند دانييلو - أن يعالجها دون أن يخلطها بعناصر أى شكل آخر .
فلو قرر الشاعر - مثلا - أن يعالج مادة جادة ، فيجب أن يجنبها الأمور
السارة الخالصة السرور ، أما اذا كان عليه أن يعالج تلك الأمور السارة ،
فينبغي عليه أن يستبعد كل الثيمات الجادة . وهكذا ، منذ أن بدأت
المناقشات الدرامية ، وأسلوب الدفاع عن وجوب الفصل بين أنواع الثيمات
أو الأجناس ، يتخذ شكلا صارما ، وأسلوبا (رسميا) ، أشبه بما جرى
بعد ذلك خلال عصر الكلاسيكية الجديدة . ولم ينحرف عن هذا الفصل
- ولو نظريا على الأقل - أى كاتب من كتاب الدراما فى القرن السادس
عشر .

بالإضافة الى هذا ، كان دانييلو يرى بأن وجود الشخصية الجلييلة
الجادة فى التراجيديا يستلزم استبعاد كل الأحداث غير اللائقة ،
والقاسية ، والمستحيلة ، والخسيسة عن خشبة المسرح . بل يجب على
الكوميديا نفسها، ألا تحاول عرض أى فعل يمكن وصفه بالبذاءة والفحش .
ولم يكن هذا ، الا مجرد استنتاج مستنبط من تراجيديات الشاعر
التراجيدي اللاتينى سينيكا ، ومن الممارسات العامة التى قام الكلاسييون
القدامى بها .

وهنا نلاحظ أن نظرية دانييلو في التراجيديا ، لم تتضمن أى عنصر لأرسطو . ولقد بقى الأمر كذلك مدة عقد تقريبا من الزمن ، لم تلعب فيه نظرية أرسطو عن التراجيديا أى دور كبير فى النقد الأدبى فى القرن السادس عشر . ولكن سرعان ما أصبح كتاب « فن الشعر » عام ١٥٤٣ جزءا فعليا فى الدراسة الجامعية .

ولقد ذكر جيرالدى سنشيو G. Cinto فى كتابه : « حديث عن الكوميديا والتراجيديا » ، والذي صدر فى نفس العام - أن « فن الشعر » كان ضمن التمرينات الأكاديمية بصفة منتظمة . فعند القيام بموازنة إحدى التراجيديات اليونانية - مثل تراجيديا « أوديب » لسوفوكليس - بإحدى تراجيديات سينيكّا عن نفس الموضوع ، كان يستخدم كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، كنص درامى مقرر .

ويفرق جيرالدى بين التراجيديا والكوميديا - تقريبا - على نفس الأسس التى أتبعها دانييلو ، فهو يقول :

« تتفق التراجيديا مع الكوميديا فى أن كليهما محاكاة .
الا أنهما تختلفان فى أن أولاهما تحاكي الفعل الملوّكى العظيم
القدر ، بينما تحاكي أخراهما الفعل المهذب المتعلق بعامة
الشعب ومن ثم ، يقول أرسطو بأن الكوميديا تحاكي الأفعال
الردئية من حيث النوع . وليس المقصود بذلك الأفعال
الشريرة والإجرامية ، وإنما تلك الأفعال التى تعتبر - من حيث
النبالة والعظمة - أقل منزلة ، اذا ما قورنت بالأفعال الموحية
العظيمة الشأن » .

ويزداد مفهوم جيرالدى وضوحا عندما يضيف الى ذلك قوله : أن
أفعال التراجيديا توصف بأنها عظيمة الأهمية ، لا لأنها فاضلة أو شريرة ،
ولكن لمجرد أنها أفعال صادرة من أعلى طبقة فى المجتمع .

وهذا المفهوم المتعلق بالفعل الجاد فى التراجيديا - والذي يرى
جديته ناتجة عن طبقة الناس الذين يؤدونه - يجعل الطبقة عاملا حقيقيا
فى التفريق بين الكوميديا والتراجيديا . ولم يكن هذا المفهوم سائدا خلال
عصر النهضة فحسب ، وإنما كان سائدا أيضا خلال عصر الكلاسيكية
الجديدة ، كما كان له تأثير كبير على الدراما الحديثة ، وخاصة فى فرنسا .
وعلى هذا ، يرى داسييه Dacier (١٦٩٢) بأنه ليس من الضرورى
أن يكون الفعل فى ذاته هاما وعظيم الشأن ، « بل على النقيض . قد يكون
عاديا جدا وشائعا ، ولكن يجب أن يكون هاما ، بسبب منزلة الأشخاص

الذين يؤدونه فعظمة هؤلاء الناس البارزين ، تكسب الفعل عظمة ، كما أن سمعتهم الرفيعة ، تجعله ممكنا ، وقابلا للتصديق » .

كما يؤكد روبرتلي Robortelli (١٥٤٨) على أن التراجيديا لا تتعامل الا مع النوع الأعظم من الناس ، لأن سقوط أناس ينتمون الى تلك الطبقة الرفيعة في وهدة التعاسة والحزى ، يولد فينا تعاطفا ، وهو كما سنرى فيما بعد - احدى وظائف التراجيديا . ويكون هذا التعاطف أكثر تأثيرا مما يمكن أن يولده سقوط أناس ينتمون الى طبقة العامة .

أما مادجى Maggi (١٥٥٠) - وهو أحد المعلقين على كتاب « فن الشعر » - فيقدم توضيحا - مختلفا اختلافا يسيرا - لمعنى أرسطو . فهو - أى مادجى - يجزم بأن أرسطو حين يقول بأن الكوميديا تتعامل مع النوع الأردأ من الناس ، بينما تتعامل التراجيديا مع النوع الأحسن منهم ، فانما يعنى التفريق بين هؤلاء الذين ينتمون الى طبقة أدنى أو أعلى ، من مستوى الناس العاديين . فالكوميديا تتعامل مع العبيد ، والحرفيين والخدمات ، والمهرجين ، وغيرهم من أفراد الطبقة الدنيا . بينما تتعامل التراجيديا مع الملوك والأبطال .

والدفاع عن هذا التفسير يقوم على أسس مشابهة لتلك التى قال بها روبرتلي ، وهى أن التحول من حال السعادة الى حال التعاسة ، يمكن ملاحظته بدرجة أكبر بين الناس الأعظم شأننا .

لا حاجة الى القول ، بأن هذا المفهوم المتعلق بطبقيه الشخصيات كعامل مميز بين التراجيديا والكوميديا ، ليس أرسطيا تماما . وهنا يقول الأستاذ بوتشر :

« لا شك أن أرسطو يدرك تماما ، أن القائمين بالفعل فى التراجيديا ، يجب أن يكونوا من ذوى الشأن بالميلاد والمركز . فحياة الأشخاص المغمورين - والتى تتصف بالتفاهة والمحدودية - لا يمكن أن تتيح فرصة تقديم فعل عظيم ، له مغزى كبير . ولكن من المؤكد أنه لم يذكر - فى أى موضوع من كتابه - شيئا عن الطبقة الاجتماعية ، أو المنزلة الشكلية والخارجية ، كعامل مميز ، يضع العرض التراجيدى فى مواجهة العرض الكوميدي . وانما يشترط أرسطو ، نبالة الخلق . وهذه النبالة ، تحولت - على خشبة المسرح الفرنسى ، أو على الأقل عند النقاد الفرنسيين - الى وقار مبالغ فيه ، وقواعد فى حسن السلوك والتهديب واللياقة ، مما ظهر

**ملائما للطبقة العليا • وهذا المثال ، ليس الا أحد الأمثلة
العديدة التي قام نقاد الأدب بخلطها بتعاليم أرسطو » •**

وعلى هذا ، فان التمييز الطبقي لم يزد عند أرسطو ، بينما كان سائدا حتى نهاية القرن الثامن عشر • ولكن ، يمكن – فى الحقيقة – اقتفاء أثر ما يشبه هذا التمييز فى العصور الوسطى ، وخلال العصر الكلاسى القديم ، بل – وعلى نحو غالب – فى عصر أرسطو نفسه •

ان العالم النحوى ديوميديس Diomedes ، قد أبقي على تعريف للتراجيديا ، قال به ثيوفراسطس ، الذى خلف أرسطو كرئيس لمدرسة المشائين • والتراجيديا – طبقا لهذا التعريف – عبارة عن « تحول فى حظ البطل » •

كما أن هناك تعريفا يونانيا للكوميديا استبقاه ديوميديس نفسه عن ثيوفراسطس أيضا ، الذى يتكلم عن الكوميديا كمعالجة للحظوظ الشخصية الملهذبة ، مع استبعاد عنصر الخطورة • ويبدو أن هذا التعريف ، قد بقى الرأى الرومانى المقبول عن الكوميديا •

وفى مقالة كتبها ايونشيوس دوناتوس Euanthius-Donatus ورد أن الكوميديا تعالج حظوظ العامة من الناس ، على أن تبدأ بالصخب والاضطراب ، ثم تنتهى فى هدوء وسعادة • أما التراجيديا – من جهة أخرى – فان شخصياتها قوية وعظيمة ، وتنتهى نهاية فظيعة ، ويكون موضوعها – فى الغالب – تاريخيا ، بينما يكون موضوع الكوميديا دائما من ابتكار الشاعر •

وفى كتابه الثالث – المسمى Ars Grammatica ، الذى يعتمد على كتيب سوتنيوس Suetonius المسمى De Poetis ، المكتوب فى القرن الثانى الميلادى – يفرق ديوميديس بين التراجيديا والكوميديا ، على أساس أن أولاهما لا تتعامل الا مع الأبطال ، والقواد العظام ، والملوك ، بينما تتعامل أخراهما مع شخصيات متواضعة • واذا كانت التراجيديا تغلب عليها الفواجع ، والنفى خارج الوطن ، واراقة الدماء ، فان الكوميديا تتضمن مسائل الحب ، والاغواء الجنسى •

أما بالنسبة لدائتى ، فان أية قصيدة مكتوبة فى أسلوب رفيع وجليل ، وتبدأ به بداية سعيدة ، وتنتهى نهاية تعسة ومفزعة ، فهى تراجيديا • أما رؤيته العظيمة التى صاغها فى اللغة العامية ، وتبدأ فى الجحيم ، وتنتهى نهاية مبهجة فى الفردوس ، فانه يدعوها كوميديا •

وهنا يتضح أن التفريق بين التراجيديا والكوميديا - خلال الفترة التي سبقت الكلاسيكية الجديدة ، وفي غضون العصور الوسطى - كان يعتمد على بعض ، أو كل ، الأصول التالية :

١ - تكون الشخصيات في التراجيديا من الملوك ، أو الأمراء ، أو القادة العظام • أما شخصيات الكوميديا ، فتكون من الأشخاص الوضعاء ، والمواطنين الصغار •

٢ - تعالج التراجيديا أفعالا عظيمة ومفرزة • أما الكوميديا ، فتتناول الأفعال المألوفة والعامة •

٣ - تبدأ التراجيديا بداية سعيدة ، وتنتهي نهاية مفرزة • أما الكوميديا فتبدأ - على نحو غالب - بداية يسودها الهرج والضحك ، وتنتهي نهاية مفرحة •

٤ - يتسم أسلوب التراجيديا اللغوى بالسمو والجلال ، أما في الكوميديا فهو عامى ومتصنع •

٥ - تكون موضوعات التراجيديا - بوجه عام - تاريخية • أما موضوعات الكوميديا ، فهي دائما من ابتكار الشاعر •

٦ - تتعامل الكوميديا - غالبا - مع مسائل الحب ، والاغواء الجنسي ، بينما تتعامل التراجيديا مع مسببات اراقة الدماء ، والنفى بعيدا عن الوطن •

هذا هو الناموس التقليدى الذى استطاع أن يصوغ المفهوم اللأرسطى الخاص بالتفريق بين الكوميديا والتراجيديا ، والذى بقى سائدا فى عصر النهضة ، بل وفيما بعد عصر النهضة أيضا •

ولقد أتبع جيرالدى سنشيو غالبية هذه الخصائص المميزة التقليدية، ولكنه اتفق مع أرسطو عندما قرر بأن الحكمة التراجيدية ، وكذلك الحكمة الكوميديية ، يمكن أن تكونا خياليتين تماما ، ومن ابتكار الشاعر •

ثم يشرح سنشيو المفهوم التقليدى للموضوع ، بالزعم بأن القصة التراجيدية ، ينبغى أن تكون تاريخية ، على أساس أنه لما كانت التراجيديا تعالج أفعال الملوك والأشخاص العظام ، فلن يكون من المحتمل ألا تسجل فى التاريخ مثل هذه الأفعال اللافتة للنظر ، والذى تقوم بها مثل هذه الشخصيات الكبيرة • بينما أحداث العامة - التى تتناولها الكوميديا - لا يكاد يعرفها الجميع الا بصعوبة بالغة • وعلى أية حال ، فان سنشيو يقر بأن الأمر لا يهم ، سواء ابتكر الشاعر قصته أو لم يبتكرها ، طالما

يتبع قانون الاحتمال . فمن الواجب على الشاعر ، أن يختار فعلا محتملا وجادا ، ولا يحتاج الى تدخل اله من الآلهة ، كى يحل أزمة الحبكة . ولا تشغل هذه الحبكة ، الا مدة يوم واحد ، أو أطول من ذلك بقليل ، وأن يمكن عرضها على خشبة المسرح مدة ثلاث ، أو أربع ، ساعات . أما فيما يتعلق بنهاية التراجيديا ، فمن الممكن – فى رأيه – أن تكون سعيدة أو غير سعيدة ، ولكن يجب – فى كلتا الحالتين – أن تثير انفعالى الشفقة والخوف .

وطبقا للرأى الكلاسى الذى لا يسمح بعرض الموتى فوق خشبة المسرح ، يصرح سانشيو بأن الأحداث التى لا تؤلم مشاهديها الى حد مفرط يمكن عرضها ، على ألا يهدف هذا العرض الى إثارة الاحساس بالرثاء ، وإنما الى إثارة الاحساس بالعدالة .

أما معالجة اسكاليجر Scaliger للأشكال الدرامية ، فهى أمر ممتع وهام . وترجع هذه الأهمية الى التأثير الكبير الذى مارسه فى الدراما الكلاسيكية الجديدة . فهو يعرف التراجيديا بأنها محاكاة لفعل هام ، ينتهى بنهاية غير سعيدة ، ومكتوب فى لغة الشعر ، وبأسلوب جاد ورصين . وهو بهذا التعريف ، ينبذ – أو على الأقل – يتغاضى عن التعريف الأرسطى للتراجيديا ، لصالح المفهوم التقليدى الذى انحدر من العصور الوسطى . فالتراجيديا الحقيقية – فى رأى اسكاليجر – تكون جادة تمام الجدية . وإذا كانت هناك قلة من التراجيديات القديمة التى تنتهى نهايات سعيدة ، فإن النهاية غير السعيدة هى الأكثر ملاءمة لروح التراجيديا . والفعل فى التراجيديا يبدأ هادئا ، ثم ينتهى بنهاية مفزعة . وتكون الشخصيات من بين الملوك والأمراء ، وأماكنها المدن والقلاع والمعسكرات . كما تكون اللغة جادة رصينة ، ومصقولة ، وتتعارض تماما مع الأحاديث العامية . أما المناخ العام لكل هذا ، فيكون مشحونا بالاضطراب ، والفزع ، وتهديدات الأخطار ، والنفي خارج الأوطان ، والموت .

ولأن اسكاليجر كان يتخذ من سينيكا أنموذجا أمثل ، ويضعه فى مرتبة تسمو على مراتب كل المسرحيين اليونانيين ، فقد رأى بأن أصلح الثيمات ملاءمة للتراجيديا ، فهى التى تتعامل مع « تنصيب الملوك ، ومع السفاحين ، وحالات اليأس ، والنفى ، والاعدام ، وفقدان الوالدين ، وقتل الابن لأبيه أو أمه ، والاتصال الجنىسى بين المحارم ، والحرائق الهائلة ، والمعارك ، وضياح البصر ، والدموع ، والصراخ ، والنواح ، والدفن ، والنعي ، والأغاني الجنائزية » .

كما أن التراجيديا – عند اسكاليجر – تختلف عن الكوميديا فى

أنها تتخذ قضيتها وشخصياتها الرئيسية من التاريخ ، ولا تبتكر الا مجرد الشخصيات الثانوية . بينما تبتكر الكوميديا قضاياها ، وكل شخصياتها ، وتعطي كل شخصية أسما خاصا بها .

ولتحقيق أهداف الشعر الدرامي ، يميز اسكاليجر الناس طبقا لمواصفات الشخصية وطبقتها ، ويبدو أنه يعتبر الوضع الطبقي وحده ، العامل المميز بين التراجيديا والكوميديا . ومن ثم ، تفترق التراجيديا - عنده - عن الكوميديا ، فى ثلاثة أوجه : فى طبقة الشخصيات ، وفى نوعية الأحداث ، ثم فى النهايات . وبناء على تلك الفروق يمكن إضافة الأسلوب .

واذا كان تعريف منتورنو Minturno للتراجيديا - فى كتابه De Poeta (١٥٥٩) - ليس الا إعادة صياغة تعريف أرسطو لها ، فإننا نجد عند كاستلفترو (١٥٧٠) نظرية للدراما أكثر اكتمالا من محاولات أى ناقد سبقه . فجهوده فى هذا المجال ، ليست الا أنموذجا مثاليا ، لما يجب أن يكون عليه التعليق على كتاب « فن الشعر » لأرسطو . ولكن فى القرن التالى ، راح داسييه Dacier - الذى يعتبر أكثر اتباعا والتصاقا بأرسطو من أى معلق ايطالى آخر - يتهم كاستلفترو بالافتقار الى كل قيمة ، يجب أن تتوافر فيمن يتصدى لتفسير أرسطو . يقول داسييه عنه : « انه لا يعرف شيئا عن المسرح ، ولا عن الشخصية ، أو العواطف . ولا يفهم أفكار أرسطو ولا منهاجه . وهو يسعى الى مناقضته أكثر ، مما يسعى الى شرحه » .

والحقيقة أن كاستلفترو - بالرغم من احترامه الشديد لسلطة أرسطو واستناده عليه - كان كثيرا ما يستقل عنه فكريا استقلالاً ملحوظا . فبدلا من أن يعتمد فى تعليقه على مجرد شرح تفصيلات كتاب « فن الشعر » كان يحاول أن يستخلص منه على وجه التقريب ، نظرية كاملة فى الفن الشعري . ومع أنه كان يتباعد عن كثير من التفصيلات فى كتاب « فن الشعر » ، بل ويتباعد بمسافة أطول عن روحه ، الا أنه استطاع أن يؤسس نظاما دراميا خاصا ، ولكنه قائم على بعض التحويرات فى قوانين أرسطو ، وعلى اساءة فهم بعضها الآخر . والفكرة الأساسية لهذا النظام حديثة تماما ، بل - بصفة خاصة - ملفتة للنظر ، لأنها تدل على أن الدراما - فى تلك الحقبة - قد صارت أكثر من مجرد تدريب أكاديمي ، وأصبحت فعلا - كما قصد منها فى البداية - أن تعرض فوق خشبة المسرح . ان كاستلفترو يدرس شروط العرض المسرحي من الناحية الفزيائية ، ومن هذا الأساس ينتقل الى دراسة متطلبات الأدب الدرامي .

والحقيقة التي تنادى بأن الدراما تستهدف المسرح - أى ينبغي تمثيلها -
انما تكمن فى أعماق نظريته عن التراجيديا • وسننزعو الى هذه الفكرة
- كما سنرى فيما بعد - أصل وحدتى الزمان والمكان •

الا أن منهج كاستلفترو يحمل معه البرهان على زيفه وعبثيته
reductio ad absurdum • فمع أن العرض المسرحى - قبل كل
شئ - ضرورى لاجراج الأدب الدرامى ، الا أنه لا يمكن أن يقيد الطاقة
الشعرية ، أو يرسخ شروطها • فشروط العرض المسرحى تتغير - بل
ويجب أن تتغير - مع تنوع شروط الأدب الدرامى ، ومع ملكات الشعراء
الخالقة ، لأن الفن الحقيقى العظيم يصنع - أو على الأقل يثبت - شروطه
الخاصة • الى جانب هذا ، فان الفنان - أى الفنان الدرامى ، بل وأى فنان
آخر - يهتم بما هو دائم وعالمى • والعنصر الشعرى - وليس العنصر
الدرامى - هو الدائم والعالمى • يقول أرسطو : « ومن المؤكد ، أن تأثير
التراجيديا يمكن الاحساس به ، حتى ولو لم يقيم الممثلون بعرضها » • كما
يقول : « يجب أن تبنى حبكة التراجيديا على نحو متقن ، يجعل من يسمعها
تروى - دون أن يراها معروضة - يمتلىء بالرعب ، وتأخذه الشفقة » •
ولكن ، ما هى الشروط التي يجب توافرها فى العرض المسرحى ،
من وجهة نظر كاستلفترو ؟؟

ان المسرح مكان عام ، تقدم فيه مسرحية ، أمام جمهور مؤلف من
نوعيات شتى ، وفوق منصة أو خشبة مسرحية ، وداخل حيز محدود من
الزمن • هذا التصور (المسرحى) يماثل تماما كل نظام كاستلفترو
الدرامى ، على النحو التالى :

أولا : مادام عدد المشاهدين كبيرا ، فان المسرح يجب أن يكون
فسيحا ، ولكن بما يعين المشاهدين على سماع المسرحية • وعلى هذا ، فان
إضافة الشعر ليست لمجرد التحلية الممتعة ، ولكنها - الى جانب ذلك -
تمكن الممثلين من رفع أصواتهم بلا ازعاج ، ودون أن يفقدوا الاحترام •

ثانيا : ليس المتفرجون مجموعة منتقاة من الناس فحسب ، ولكنهم
- أيضا - خليطا متنافرا النوعيات ، انجذب نحو المسرح بحثا عن المتعة
أو الترويح • وعلى هذا ، يجب على الكاتب المسرحى أن يتجنب معالجة
الشيئات العويصة المبهمة ، وكذلك كل المناقشات التقنية ، وأن يقتصر
- كما يجب أن نقول اليوم - على معالجة العواطف الأولية ، واهتمامات
الإنسان •

ثالثا : من المفروض على الممثلين ، أن يتحركوا فوق منصة مرفوعة

وضيقة . ولهذا السبب ، كان من الواجب على الدراما ، أن تخلو من مشاهد الموت ، والأفعال العنيفة ، وكل الأشياء الكثيرة الأخرى التي لا يمكن تمثيلها فوق هذه المنصة المحدودة ، في صورة ملائمة ومحترمة . بالإضافة الى هذا - وكما سنلمس فيما بعد - فان كاستلفترو سيؤسس نظريته الخاصة بوحدة الزمان والمكان على مفهوم هذه المنصة المقيدة بمحدوديتها ، وعلى الضرورات الفيزيائية ، التي لا غنى عنها للمتفرجين والممثلين كذلك .

أما فيما يتعلق بالتمييز بين الأجناس المختلفة ، فان كاستلفترو يختلف مع أرسطو اختلافا صريحا . ففي كتابه « فن الشعر » ، يميز أرسطو بين الناس طبقا لمستويات ثلاثة : المستوى العام ، والمستوى الأعلى ، والمستوى الأدنى . ومن هذا التمييز ، تتمايز الأجناس الشعرية المختلفة ، وهي : التراجيديا ، والكوميديا ، والملحمة . أما كاستلفترو ، فيعتقد بأن طريقة التمييز هذه ليست صحيحة فحسب ، وانما لا تتفق أيضا مع ما يقوله أرسطو نفسه فيما بعد عن التراجيديا . ففي رأى كاستلفترو ان وضع النبالة والوضاعة في الاعتبار ، ليس لتمييز شكل شعري عن آخر ، وانما هو أمر مقصور على التراجيديا بصفة خاصة ، وبقدر ما تكون الفضيلة معتدلة - كما يقول أرسطو - فانها تكون أقدر على إثارة انفعالي الخوف والشفقة . فالشعر - كما يعترف أرسطو نفسه بحق - ليس محاكاة - لشخصية ، أو النبالة ووضاعة ، وانما هو محاكاة لأناس يقومون بفعل . كما أن أنواع الشعر المختلفة ، تتمايز فيما بينها لا بالنبالة والوضاعة ، ولا بشخصية الناس المختارين للمحاكاة ، وانما بمنزلتهم أو أحوالهم فقط . ان الاختلاف الكبير ، والغالب تماما بين الشخصيات النبيلة والعامية ، هو الذي يميز الشعر التراجيدي والملحمة عن الشعر الكوميدي من جهة ، وأشكال الشعر المشابهة من جهة أخرى . وعلى هذا ، فان المنزلة الاجتماعية - وليست القدرة العقلية ، أو الصفات الشخصية ، أو الفعل (وهي أمور تتفاوت درجاتها في الناس طبقا لأوضاعهم) - هي التي تميز شكلا شعريا عن شكل آخر . أما العلامة المميزة للمنزلة الاجتماعية فوق خشبة المسرح - بل وفي الأدب بصفة عامة - فهي تصرفات الشخصيات . فالنبلاء يفعلون ما هو لائق وملئم ، بينما يأتي العامة ، بما لا يليق ولا يلائم .

وهنا نلاحظ أن كاستلفترو قد هرب من مأزق ، الا لكى يقع في مأزق آخر . فبينما لا تستطيع مسألة النبالة والوضاعة - من أية ناحية جمالية - أن تؤدي الى التمييز بين شخصيات التراجيديا وشخصيات الكوميديا (على أن نتجنب هنا قضية ما اذا كان هذا رأى أرسطو فعلا ،

أو ليس رأييه) فليس من الأصوب جعل المنزلة المظهرية والمادية – أو الوضع الاجتماعي – هو وحده الملمح المميز . وسواء اعتبرنا ذلك تفسيراً لأرسطو، أو نظرية شعرية قائمة بذاتها ، فإن رأى كاستلفترو الجدلى ، يعد – فى كلتا الحالتين – أمر لا يمكن الدفاع عنه .

٢ – وظيفة التراجيديا

لا توجد عبارة فى كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، كانت عرضة للنقاش وسوء الفهم ، كتلك العبارة التى وردت فى نهاية تعريفه للتراجيديا ، والتى تقرر بأن وظيفة التراجيديا هى تحقيق التطهير من انفعالى الخوف والشفقة .

ولعل كثر شروح هذه العبارة احتمالية – كما يقول توننج Twining – يمكن تلخيصه فى تفسيرين :

أولهما : يخلع على (تطهير) أرسطو معنى أخلاقيا عن طريق ارجاع تأثير التراجيديا الى الدرس الأخلاقى والمثال الذى تسوقه . ولقد ظل هذا التفسير تراثا أدبيا لعدة قرون ، بل ويمكن أن نجده عند كتاب مختلفين ، مثل : كورنى ، ولسنج ، وراسين ، ودرايدن ، وداسيير ، ورابان .

أما التفسير الآخر : فهو أن ما تحدثه التراجيديا من تطهير ، انما هو انعتاق ، أو تنفيس انفعالى ، تحدثه عملية اثارة هذه الانفعالات . فقد أصر أفلاطون على أن الدراما تثير الانفعالات كالخوف والشفقة ، وأن هذه الاثارة – فى رأييه – تصيب نفوس الناس بالضعف والضعفة . أما أرسطو فقد رد على ذلك فى عبارته تلك ، بأن اثارة هذين الانفعالين اثارة نفسية قوية ، تتيح لهما متنفسا يحقق المتعة ، ومن جراء ذلك يحدث التطهير من الانفعالين ، ويقع الخلاص منهما .

معنى هذا ، ان الانفعالات تتصفى وتتطهر عن طريق مرورها بوسيلة الفن ، وبأنها تسمو – كما بين بوتشر – الى درجات النبالة بسبب أمور تستحق الانفعال المثالى وهذا التفسير لا يعطى (التطهير) تأثيرا أو هدفا أخلاقيا مباشرا ، لأن التراجيديا تؤثر فى المشاعر لا فى الارادة .

وبينما يسيطر المفهوم الأخلاقى – بالطبع – على النقد الايطالى (بل وعلى النقد فى أوروبا حتى قرب نهاية القرن الثامن عشر) فإن عددا من نقاد عصر النهضة – (ومن بينهم منتورنو ، واسبرونى ، حتى ولو قد

فشلوا في التمكن من المعنى الجمالى البعيد لتعريف أرسطو (- قد أدركوا - فى نهاية الأمر - بأن أرسطو قد عزا الى التراجيديا هدفا انفعاليا ، وليس هدفا أخلاقيا . وليس من الضروري أن نقدم تقريراً مفصلاً عن آراء مختلف النقاد الايطاليين حول هذا الموضوع ، ولكن من الضروري القول بأن تفسيرات الكتاب الأكثر أهمية توجب الإشارة إليها ، ما دمنا - بدونها - لا نستطيع أن نتفهم وظيفة الدراما فى عصر النهضة .

ان جيرالدى سنشيو يستنتج أن هدف التراجيديا والكوميديا هو أمر واحد ، يتمثل فى تحقيق الفضيلة ، الا انهما يصلان الى تلك الغاية عن طريقين مختلفين . فالكوميديا تحقق غايتها عن طريق الامتاع ، والنكات ، والمداعبات الملهوية . أما التراجيديا - سواء انتهت نهاية سعيدة ، أو غير سعيدة - فانها تطهر العقل من الرذيلة والسوء عن طريق استخدام الشقاء والفزع ، وبهذا تحقق غايتها الأخلاقية . وفى موضع آخر ، يحاول سنشيو أن يثبت بأن الشاعر التراجيدى يدين الأفعال السيئة ، وعن طريق ربطها بما هو مخيف وتعس ، يجعلنا نخشاهما ونكرهها ، أى أن الشخصيات السيئة توضع فى مواقف مخيفة ، وداعية الى الشقاق ، ومن ثم ، نخشى محاكاة نقائص تلك الشخصيات . والناتج ، ليس هو التطهر من الخوف والشفقة - كما يقول أرسطو - ولكنه القضاء على كل رذيلة ، وعلى كل رغبة شريرة عن طريق التأثير بالتطهير التراجيدى .

أما تريسينو Trissino ، فقد ذكر - فى الجزء الخامس من رسالته Poetica (١٥٦٣) تعريف أرسطو للتراجيديا ، ولكنه لا يبذل أية محاولة لشرح قاعدة التطهير . ومفهومه لوظيفة الدراما يشبه الى حد بعيد مفهوم سنشيو . وهو أن مهمة الشاعر التراجيدى - من خلال وسيلة المحاكاة - انما هى امتداح ما هو صالح ، وإثارة الإعجاب به . أما مهمة الشاعر الكوميدي فى السخرية مما هو سيئ وذمه . لأن التراجيديا - كما يقول أرسطو تعالج الأنواع الأحسن من الأفعال ، بينما تعالج الكوميديا الأنواع الأسوأ .

الا أن روبرتلى (١٥٤٨) يعزو الى التراجيديا وظيفة أكثر جمالية . فعندما تقدم التراجيديا أفعالا محزنة وفظيعة ، فانها تولد فى عقل المتفرج فزعاً ومواساة . وممارسة هذا الفزع وتلك المواساة يطهر العقل من تلك الانفعالات ، لأن المتفرج عندما يرى الأشياء المقدمة له تشبه تماماً الحقائق الواقعة فى حياته ، يصبح معتاداً على الأسف والشفقة . وبهذا ، يتلاشى تدريجياً - هذان الانفعالات . بالاضافة الى هذا ، فان رؤية عذابات الآخرين ومعاناتهم ، تجعل الناس يخففون من أحزانهم على عذاباتهم

الخاصة . حين يدركون بأن مثل هذه الأشياء انما هى أمور شائعة وخاصة بالطبيعة الانسانية .

ومن ثم ، فان مفهوم روبرتلى لوظيفة التراجيديا ، ليس مفهوما أخلاقيا ، وانما نفهم منه - بصفة أساسية - أن تأثير التراجيديا هو اضعاف قوة تأثير الخوف والشفقة فى عقولنا ، عن طريق تعويدنا على رؤية الأفعال التى من شأنها اثارة تلك الانفعالات .

ولقد قدم كل من فيتورى Vettori (١٥٦٠) ، وكاستلفترو Castelveto (١٥٧٠) تفسيراً للتطهير ، مشابها لهذا التفسير . فالثانى منهما ، يقارن عملية التطهير بالانفعالات التى يستثيرها وباء أو طاعون . ففى أول الأمر ، يصاب المرضى بلوثة الاستشارة ، ولكنهم سرعان ما يعتادون - تدرجيا - على رؤية المرض ، وبهذا يهدأ هلعهم ، وتسكن حدة انفعالاتهم .

أما مفهوم ماجى عن التطهير ، فهو يختلف عن ذلك بعض الشيء . فـ « التطهير » بالنسبة له - حسبما نفهمه نحن - هو التخلص - من خلال الخوف والشفقة - مما يماثل هذين الانفعالين ، وليس التخلص من هذين الانفعالين بالذات . ان ماجى لا يستطيع أن يدرك بأن التراجيديا التى تسبب الخوف والشفقة فى سامعها ، يجب عليها - فى نفس الوقت - أن تخلصه من القلق والاضطراب . بالاضافة الى هذا ، فان الخوف والشفقة انفعالات مفيدان، بينما هناك انفعالات أخرى ليست مفيدة بالتأكيد ، مثل: الرغبة فى اكتناز المال ، والشبق الجنىسى ، والغضب . وفى موضوع آخر، يعتمد ماجى على استشهادات من أفلاطون ، وأرسطو ، والاسكندر الأفروديسى ، كى يفسر المتعة التى تولدها التراجيديا ، على أساس أننا نشعر بالأسى ، بسبب القلب الانسانى الذى ينبض داخلنا ، ولذى يتأثر برؤية التعاسة ، بينما نشعر نحن بالمتعة ، لأننا - من الناحيتين الانسانية والطبيعية - نحس بالشفقة . ان المتعة والألم ، انما هما - فى الأصل والصميم - نفس الشيء .

ويتفق فارشى Varchi مع ماجى فى تفسيره للتطهير ، فى أنه ليس تخليص النفس من انفعالى الخوف والشفقة ذاتيهما ، وانما من انفعالات أخرى مشابهة لهما .

أما هدف التطهير عند اسكاليجر (١٥٦١) فهو - كهدف كل أنواع الشعر الأخرى - أخلاقى - محض . ولا يكفى أن يشير اعجاب المتفرجين وقزعهم (كما يدعى بعض النقاد أن الشاعر اسخيلوس كان يفعل ذلك) . وانما مهمة الشاعر - الى جانب هذا - أن يعلم ، وأن يشير ، وأن يتمتع .

فالشاعر يعلم الأخلاق من خلال الأفعال التي تضطرننا الى اعتناق ما هو صالح منها ، والاقلاع عما هو سيء منها . ففي التراجيديا ، تتحول سعادة الشخص الشرير الى تعاسة ، وأحزان الشخص الخير الى سعادة . وهنا يقتفى اسكاليجر أثر المفهوم المتطرف للعدالة الشعرية التي نجدها صريحة في أعمال كثير من كتاب عصر النهضة . ونتذكر دكتور جونسون وهو يؤنب شكسبير على القدر المأسوي الذي أصاب كورديليا ابنة الملك لير الصغرى ، وأصاب بعض الشخصيات الأخرى التي لا تستحق أى لوم ، وكأنه بذلك (أى جونسون) قد ورث تقليد العدالة الشعرية عن عصر النهضة . ويتحقق الهدف الأخلاقي في الدراما - عند اسكاليجر - بوسيلتين : احدهما غير مباشرة ، وأخرهما مباشرة .

فالوسيلة غير المباشرة ، تتمثل في أنه يجب أن ينتهي العرض المسرحي بمعاقبة الشر أو الرذيلة ، ومكافأة الخير أو الفضيلة . أما الوسيلة المباشرة ، فهي أن تتحدث الشخصيات بنفسها عن القيم الأخلاقية خلال المسرحية .

كما يؤمن منتيرنو بنفس مفهوم اسكاليجر ، وهو أن غاية التراجيديا أن تعلم ، وأن تمتع ، وأن تشير . فهي تعلمنا عندما تضع أمامنا مثالا لحياة ، وسلوكات أشخاص عظيمي القدر ، وترينا اياهم وهم يسقطون الى أحط دركات التعاسة ، بسبب خطأ انساني . كما تمتعنا بجمال شعرها ، ولغتها ، وأغنياتها ، وما شابه ذلك . وأخيرا، تشيرنا بالاندعاش، والخوف ، وتحريك شفقتنا . وبهذا كله ، تطهر نفوسنا من تلك الانفعالات، وعملية التطهير هذه يقرنها منتيرنو بنفس الاجراء الذي يقوم به الطبيب . « فكما أن الطبيب يستخدم الدواء السام ، كي يقضى على التهابات المرض السامة ، والتي تؤثر في الجسم كله ، فان التراجيديا - بدورها - تطهر الذهن من الاضطرابات العنيفة ، باستخدام طاقة هذه الانفعالات ، وهي مصاغة صياغة شعرية جميلة » .

٣ - شخصيات التراجيديا

ان مفهوم أرسطو للبطل التراجيدي المثالي ، قائم على افتراض أن وظيفة التراجيديا ، هي أن تحدث « كاترسييس » ، أو التطهير من الخوف والشفقة : و « الشفقة هي ما يشعر به المرء نحو شخص - وان لم يكن بريئا تمام البراءة - فانه يعاني معاناة تتجاوز ما يستحق . أما الخوف ،

فانه يتولد فينا عندما يكون الشخص الذى يعانى انسانا له طبيعة كطبيعتنا » . وبناء على ذلك ، اذا ما تعرضت التراجيديا انسانا طيبا بريئا تمام البراءة ، وهو يسقط من قمة السعادة الى وهدة التعاسة ، فلن يتسبب عن ذلك لا خوف ولا شفقة ، وانما ستؤدى هذه النتيجة الى الصدمة والرفض . واذا ما عرضت التراجيديا انسانا سيئا تمام السوء ، وهو يعانى تغيرا من حال التعاسة الى حال السعادة ، فاننا لن نشعر بخوف ولا بشفقة فحسب ، وانما - الى جانب ذلك - لن يرضى احساسنا بالعدالة عن ذلك .

وعلى النقيض من هذا ، اذا كان هناك انسان سييء تمام السوء ، وتغير من حال السعادة الى حال التعاسة والكرب ، فان احساسنا - فى الحقيقة - سيرضى ، ولكن دون أن تستثار عاطفتنا الخوف والشفقة التراجيديتان . ومن ثم ، فان المثال النموذجى للبطل انما يقع بين طرفين : فلا هو طيب وبريء تمام البراءة ، ولا هو سيء تمام السوء وان كان يقترب من طرف الطيبة والبراءة ، وأن يرجع سبب المصيبة التى ستحل به الى عيب كبير فى شخصيته ، أو الى خطأ مقدر فى السلوك .

ومفهوم البطل التراجيدى هذا ، كان موضوعا الكثير من المناقشات فى عصر النهضة . والحقيقة أن أول مثال فى النقد الايطالى - يتعلق بتطبيق أفكار أرسطو على نظرية التراجيديا - ربما نجده فى اشارة دانييلو Daniello (١٥٣٦) الى البطل التراجيدى . ومع هذا ، فان دانييلو لم يفهم أرسطو فهما كاملا .

فقد صرح بأن التراجيديا - اذا ما أرادت أن تحاكي بشكل متقن تماما ما هو تعس ومخيف - يجب ألا تعرض أناسا فضلاء وعادلين ، وهم يسقطون فى الرذيلة والظلم بسبب الحظ العاثر ، لأن هذا السقوط أكثر من أن يكون تعسا ومخيفا . كما يجب ألا تعرض التراجيديا نقيض ذلك ، كأن تقدم أناسا أشرارا ، يتحوّلون عن طريق النجاح الى أناس طيبين وأبرياء عادلين .

هنا ، يفهم دانييلو التراجيديا على أساس أنها تعرض انسانا يتحول من حال الرذيلة الى حال الفضيلة - أو العكس - عن طريق النجاح ، أو سوء الحظ . وهذا المفهوم المخطوء المعنى أرسطو يدعو للغرابة . لأن أرسطو لا يشير الى تأثير التراجيديا الأخلاقى ، وانما الى تأثير انفعالى الشفقة والخوف على وجدان المتفرج ، مع أنه - بالطبع - لا يود أن تهز الكارثة الحس الأخلاقى للمتفرج ، أو حس العدالة فيه .

وبعد دانييلو - ببضع سنوات - نجس جيرالدى سنشيو يتبع

أرسطو ، بل ويكون أكثر التصاقا به من حيث مفهوم البطل التراجيدى .
بالإضافة الى هذا - يؤكد على أن التراجيديا يمكن ان تنتهى نهاية سعيدة
أو غير سعيدة ، طالما استطاعت أن تحقق الشفقة والخوف . وإذا كان
أرسطو قد أبان - بوضوح - عن رفضه للنهاية السعيدة فى التراجيديا ،
فان كلامه عن التراجيديا ذات الخط المزدوج ، أو ذات الكارثة المزدوجة -
أى التراجيديا التى يثاب فيها الطيبون فى النهاية ، ويعاقب المسيئون -
فان مثل هذا الناتج ، انما هو - بلا شك - ضد التأثير التراجيدى العام .

ان مفهوم اسكاليجر عن مهمة الشاعر التراجيدى الأخلاقية - التى
تعنى مكافأة الفضيلة ، ومعاقبة الرذيلة - لا يساير مفهوم أرسطو .
لان اصرار اسكاليجر على أن كل تراجيديا ينبغى أن تنتهى نهاية غير
سعيدة ، يعنى - بالتالى - أنه يجب ألا يعيش غير الأفاضل ، وألا يقاسى
غير الأراذل .

كما أن هناك ناقد آخر فى نفس العصر اسمه كابريانو Capriano
- أشار الى أن النهاية القدرية للتراجيديا ، ترجع الى عدم قدرة بعض
الرجال العظام القدر ، على التحكم فى أنفسهم تحكما حسيفا . وهذا
يعنى ، اقترابا أكثر من معنى أرسطو الحقيقى .

لقد لوحظ أن أرسطو كان يعتبر الانسان الفاضل تمام الفضيلة ،
لا يصلح أن يكون بطلا مشاليا للتراجيديا . الا أن منتيرنو يرى ان
التراجيديا جادة وعظيمة الشأن ، لأن شخصياتها عظيمة الشأن . وعلى
هذا ، لا يستطيع أن يجد سببا - رغم أرسطو - يمنع من التساؤل :
لماذا ينبغى ألا تعرض سير الرجال العظام ، أو القديسين المسيحيين فوق
خشبة المسرح ؟؟ بل ولماذا لا تكون حياة المسيح نفسه موضوعا صالحا
للتراجيديا ؟؟ وهذا الرأى - فى الحقيقة - هو نفس رأى كورنى فى
بحثه لمسرحيته « بوليوكت » ، حيث يذكر منتيرنو فى تبريره لقضيته
الخاصة . وبعد أن يجيل منتيرنو النظر فى الشخصيات الأخرى
للتراجيديا ، يصل الى تفريق غريب بين الشخصيات الصالحة للتراجيديا ،
والشخصيات الصالحة للكوميديا . فهو يقرر - أول كل شئ - ألا تظهر
الفتيات الصغيرات - فيما عدا الاناث من العبيد - فى الكوميديا ، لأن
نساء العامة من الشعب ، لا يظهرن فى المجتمعات قبل الزواج ، وقد
يسبىء اليهن مصاحبة الشخصيات الوضيعة فى الكوميديا . بينما الفتيات
فى التراجيديا يكن أميرات ، معتادات على مقابلة النبلاء ومحادثتهم منذ
صباهن الباكر .

ثانيا : دائما ما تكون النساء المتزوجات فى الكوميديا مخلصات

لأزواجهن ، بينما يكن فى التراجيديات خائنات . ويرجع سبب ذلك ، الى أن الكوميديا تنتهى بالمصادفة وسيادة الطمأنينة والاستقرار . بينما العلاقات القائمة على الخيانة ، لا يمكن أن تنتهى نهاية سعيدة ، لأن مهمة الحب المعالج فى التراجيديات أن تؤدى الى تدمير البيوت الكبيرة ، تدميرا مأسويا .

ثالثا : كثيرا ما نجد العجائز فى الكوميديا فى حالة غرام ، ولكنهم لا يكونون كذلك فى التراجيديات ، لأن الرجل العجوز المحب يكون مدعاة للضحك منه . وهذا ما تسعى الكوميديا الى تحقيقه ، ولكنه يتعارض تماما مع الجدية التى تهدف اليها التراجيديات . ولا شك أن هذا التفريق مستمد من المسرحيات اللاتينية ، أى من تراجيديات سنيكا من جهة ، ومن كوميديات بلاوتوس وتيرانس من جهة أخرى .

وفى احدى الفقرات الواردة فى كتاب أرسطو « فن الشعر » ، نجد صياغة لمتطلبات رسم الشخصية فى الدراما . ففى هذه الفقرة ، يرى أرسطو أن الشخصية الدرامية ، يجب أن تكون طيبة ، وذات صلاحية درامية (أى صادقة مع طبيعة النمط الذى تنتمى اليه) ، وأن تتساق مع ذاتها ، ولقد أثارت تلك الفقرة مفهوما غريبا للشخصية خلال عصر النهضة ، والكلاسيكية . ففى ضوءه ، نجد أن مفهوم « اللياقية » *decorum* يصر على أن كل رجل عجوز ، يجب أن يتصف بملامح شخصية معينة ، وأن يتصف كل شاب بملامح أخرى معينة ، وهكذا . . بالنسبة للمجندى ، والتاجر ، والشخص الفلورنسى ، أو الباريسى ، أو ما شابه ذلك .

ولقد كانت تلك الصيغة الشكلية الثابتة ، مرتبطة بالتمييز الطبقي كعامل أساسى يفرق بين شخصيات التراجيديات ، وشخصيات الكوميديا . وهذا العامل مستمد - فعلا - من فقرة وردت فى كتاب هوراس « فن الشعر » ، وكذلك من الأوصاف الخطابية لخصائص الرجال المتنوعة التى جاءت فى الكتاب الثانى من كتاب « الخطابة » لأرسطو .

ويمكن البدء بتفسير عصر النهضة لمفهوم « اللياقة » من احدى وجهتى نظر : أولاها - أن هوراس - ومن جاء بعده من نقاد عصر النهضة - قد أخذوا ينقلون الى ميدان الشعر الفوارق التقريبية للشخصية ، والتى صاغها أرسطو فى كتابه « الخطابة » ، على نحو مبسط . يتفق مع هدف العرض الخطابى . ويجب أن نكرر هنا - مرة أخرى - أن تلك الفروق كانت خطابية ، ولم تكن جمالية . ولهذا ، لم يشر اليها أرسطو فى كتابه « فن الشعر » . ولقد أدت محاولة نقلها الى مجال الشعر ، الى تجميد الشخصية وتبلورها ، فى الدراما الكلاسيكية . الا أن سوء المفهوم

الجمالي - الذى تضمنته هذه المحاولة - ظهر بشكل واضح جدا . وفى مثل تلك الحالة ، يمكن تفسير الشعر ، لا على أساس الحقيقة المثالية للحياة الانسانية ، وانما على أساس شىء تحكمى ، أو - على أحسن تقدير - شىء تجريبي بحت ، هو قاعدة النظرية الخطابية .

ولكن من الممكن النظر الى مبدأ « اللياقية » من وجهة نظر أخرى . وهى أن هناك قضية أكثر عمقا ، يمكن التعرض لها هنا ، وهى قضية الفوارق الاجتماعية . فالتقيد بـ « اللياقية » اقتضى ضرورة التمسك بالفوارق الاجتماعية التى كانت تصوغ قاعدة الحياة فى عصر النهضة ، بل وقاعدة الأدب فى نفس العصر . وهذا الاتجاه ذاته ، هو الذى حمل التراجيديا النيوكلاسية على استبعاد كل الشخصيات ، ماعدا الشخصيات التى تنتمى الى أعلى الطبقات الاجتماعية . وعلى هذا ، فإن الناس الذين يتميزون - مصادفة - بمرتبة ، أو مهنة ، أو بلدة ، ولا يتميزون فقط بما يراه الفن صالحا له ، أصبحت شخصياتهم موضوعات للأدب النيوكلاسى . وبقدر ما كان هذا حقيقيا ، فإن الأدب فقد شيئا من التعمق الشديد ، ومن عالمية الفن وهو فى أعلى مستواه .

واننا نجد عنصر « اللياقية » هذا ، عند نقاد عصر النهضة كلهم ، ابتداء من فيدا Vida ، ودانيللو . ومن ثم ، أصبح التمسك بـ « اللياقية » ضروريا ، الى الدرجة التى حملت كلا من موزيو Muzio وكابريانو Capriano ، على أن يجعلها منها أخطر تهمة وجهت الى هوميروس ، الذى لم يكن يراعيها - بصفة دائمة - فى أعماله . وعندما كان كابريانو يقارن فرجيل بهوميروس ، أخذ يجزم بأن الشاعر اللاتينى يتفوق على الشاعر اليونانى من حيث البلاغة ، والجلال ، وسمو الأسلوب ، ومراعاة « اللياقية » فوق ذلك كله . ان خشونة بعض التشبيهات الظاهرة عند هوميروس ، بل وأفعال بعض شخصياته ، بدت لنقاد عصر النهضة أخطر عيب فى نظرهم . وهذا ما دفع سكاليجر على أن يضع هوميروس فى مرتبة متدنية ، ليست أقل من فرجيل فحسب ، وانما أقل من مرتبة موسيوس Musaeus .

كما نجد عند كل من منتيرنو وسكاليجر تحليلا تفصيليا دقيقا لكل شخصية . فقد عرفا الشاعر على ما يجب أن يمارسه كل شاب ، وكل عجوز : كيف يؤدى فعلا ، وكيف يتكلم ، وكيف يلبس . ولم يكن من المسموح به الخروج على تلك القواعد الثابتة ، مهما كانت الظروف . وحتى عندما حرر الشاعر نفسه من تلك المفاهيم ، وراح يهدف الى وصف الشخصية وهو فى حسن حالاته ، فاننا نجد تصويرا للشخصية فى الدراما

النيوكلاسية ، ولا نجد لها وهي تتطور ، لقد كانت الشخصية ثابتة من بداية المسرحية حتى نهايتها .

٤ - الوحدات الدرامية

نص أرسطو في تعريفه للتراجيديا - على أن المسرحية يجب أن تكون تامة ، أو متكاملة ، أي يجب أن تكون ذات وحدة . وهو لا يعنى بوحدة الحبكة ، الوحدة التي تتعلق ببطل واحد ، ولذا يقول :

« ان وحدة الحبكة الدرامية ، لا تتمثل - كما يعتقد البعض - في كون موضوعها يدور حول شخص واحد . فهناك أشياء لا تخص ، تقع لهذا الشخص الواحد ، ومن المستحيل أن تختزل في وحدة . ومن نفس المنطلق هناك عديد من الأفعال التي يؤديها شخص واحد ، ولا يمكن صوغها في شكل فعل واحد . ومن ثم يتضح خطأ كل الشعراء الذين نظموا ملاحم في هرقليس ، أو في أوديسيوس ، أو كتبوا منظومات من هذا القبيل » .

هذا ما نص عليه أرسطو فيما يتعلق بوحدة الفعل . ولكن ... ما هو أصل الوحدتين ؟ - أي وحدة الزمان ، ووحدة المكان ؟؟

اننا لا نجد في كتاب « فن الشعر » لأرسطو غير إشارة واحدة تتعلق بمحدودية الزمان في الفعل التراجيدي ، ولا نجد - على الإطلاق - أية إشارة في الكتاب الى ما يسمى بوحدة المكان .

يقول أرسطو ، ان فعل التراجيديا وفعل الملحمة ، يختلفان عن بعضهما من حيث الطول : « فالتراجيديا تحاول أن تقصر مداهها - كلما أمكن ذلك - على زمن مقداره دورة شمس واحدة ، أو ربما تجاوزت ذلك بقليل ، بينما لا يتحدد فعل الملحمة بزمن » .

هذه الفقرة ، ليست الا إشارة غامضة الى حقيقة تاريخية ، انها مجرد استنتاج تقريبي ، مستقى من الممارسة المعتادة لكتابة التراجيديا . ولم ينص أرسطو على أنه قانون للدراما ، يجب ألا تنتهك حرمة .

أما الوحدة التي لعبت دورا أساسيا ودائما في الدراما النيوكلاسية دون هاتين الوحدتين ، فهي وحدة الفعل . وهي - في الحقيقة - الوحدة الوحيدة التي عرفها أرسطو ، أو التي أصر على توافرها . ولكن ، من

إشارة أرسطو الغارضة الى محدودية الزمن العامة في التراجيديات اليونانية ، صاغ نقاد عصر النهضة وحدة الزمن ، التي استنبطوا منها - أيضا - وحدة المكان . وهذه الوحدة ، لا نجد عنها أية إشارة على الإطلاق ، لا عند أرسطو ، ولا عند أى كاتب آخر من الكتاب القدامى . ويعزو تاريخ النقد الأدبي صياغة الوحدات الثلاث الى النقاد الايطاليين فى عصر النهضة ، لا الى النقاد الفرنسيين فى القرن السابع عشر . ولنحاول هنا ، تتبع تاريخ تلك الوحدات خلال القرن السادس عشر ، ونشرح خطوات تطورها .

ان أول إشارة - فى الأدب الحديث - الى وحدة الزمن ، نجدها عند جيرالدى سنشيو ، فى كتابه *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie* فهو يقول بأن التراجيديات والكوميديات تتفقان - ضمن ما تتفقان فيه من عناصر أخرى - هو قصر الفعل على يوم واحد ، أو أطول من ذلك بقليل . ومن هنا ، استطاع - لأول مرة - أن يحول عبارة أرسطو - كحقيقة تاريخية - الى قانون درامى . وليس هذا فحسب ، ولكنه غير من عبارة أرسطو التى تنص على أن التراجيديات تحد نفسها زمنيا « بدورة شمس واحدة » ، الى تعبير قاطع ، وهو « يوم واحد » . وهو يستنتج أن يوربيديس فى مسرحية « أبنياء هرقل » ، لم يستطع - فيما يتعلق بالمسافات الطويلة بين أمكنة الأحداث فى المسرحية - أن يحصر زمن الفعل فى يوم واحد . ومن ثم ، فإن أرسطو كان ولا بد وأن يعرف عددا كبيرا من المسرحيات اليونانية الممتازة ، والمفقودة الآن . ولهذا ، يصبح من المحتمل التكهن بأنه لم تغب عن ذهنه مثل تلك المعالجات المسرحية التى لم تكن أفعالها تنحصر - بشكل صارم - فى حدود يوم واحد . ولذا ، سمح لزمن الدراما - عن عمد - أن يتجاوز مدة اليوم الواحد . وبناء على ذلك ، أصبحت وحدة الزمان - بين سنتي ١٥٤٠ و ١٥٤٥ - جزءا من نظرية الدراما . ولم يكده يمضى قرن حتى أصبحت تلك الوحدة ، قاعدة لا تنتهك فى الأدب الدرامى فى فرنسا ، وفى غيرها من البلدان الأخرى .

كما نجد عند روبرتلى (١٥٤٨) عبارة أرسطو « دورة شمس واحدة » ، مقصورة على يوم مصطنع ، مدته اثنتا عشرة ساعة . فكما أن فى استطاع التراجيديات أن تتضمن فعلا واحدا مستمرا ، وكما أن الناس معتادون على النوم ليلا ، فإن ذلك يعنى أن الفعل التراجيدياتى ، لا يمكن أن يتخطى مدة يوم واحد مصطنع . وتلك المدة ، ملائمة للتراجيديات ، كما أنها ملائمة للكوميديات ، لأن طول الحدوتة فى كليهما واحد .

أما سجنى Segni (١٥٤٩) ، فيختلف عن روبرتلى فيما يتعلق بتفسير عبارة « دورة شمس واحدة » . فهو - أى سجنى - لا يراها تشير

الى يوم مصطنع طوله اثنتا عشرة ساعة ، وانما تشير الى يوم طبيعي ، مدته أربع وعشرون ساعة ، لأن أموراً كثيرة ومتنوعة - مما تعالجه التراجيديا ، والكوميديا أيضا - يحتمل وقوعها ليلا ، مثل : الزنا ، وجرائم القتل ... وغير ذلك . ولكن ، اذا ما قيل بأن الليل هو الوقت الطبيعي للنوم ، فان سجنى يجيب على ذلك ، بأن الناس المنحرفين يفعلون خلاله ما يناقض قوانين الطبيعة . وفى تلك الحقبة - تقريبا - بدأ الجدل التاريخى حول هذا السؤال : ماذا كان يعنى أرسطو ، بقصر مدة التراجيديا على يوم واحد ؟؟ ... وبعد مرور ثلاثة أرباع القرن على ذلك ، استطاع بني Beni (١٦٢٣) ، أن يحصى ثلاث عشرة اجابة مختلفة ، أدلى بها الباحثون على هذا السؤال .

أما تريزينو Trissino فى كتابه « فن الشعر » (١٥٦٣) ، فقد صاغ عبارة أرسطو المتعلقة بوحدة الزمان ، هكذا :

« كما أن التراجيديا تختلف عن الملحمة من حيث الطول . فالتراجيديا تتحدد بيوم واحد ، مقداره دورة شمسية ، أو أزيد على ذلك بقليل ، بينما لا تتحدد الملحمة بزمن . والحقيقة أن تلك المدة كانت معتادة فى كل من التراجيديا والكوميديا منذ بداية كل منهما . بل ولا يزال ذلك ساريا حتى الآن بين الجهلة من الشعراء » .

ومن هنا ، لاحظ ناقد فرنسى - ولأول مرة - أن التمسك بوحدة الزمان ، يفرق بين الشاعر العالم ، والشاعر الجاهل . ويتضح أن تريزينو قد فهم وحدة الزمان على أساس أنها أصل فنى يساعد فى انقاذ الشعر الدرامى من حالة الفوضى واللاشكلية التى أصابت الدراما فى العصور الوسطى . وعلى هذا ، لم تصبح وحدة الزمان قانونا دراميا فحسب ، وانما أصبحت - الى جانب ذلك - عينا راصدة ، تميز الفنان الدرامى ، عن مجرد هذا المصنف الدرامى الجاهل للمسرحيات الشعبية .



ولا يوجد ناقد واحد ممن ذكرناهم ، قد أشار الى وحدة المكان ، لسبب بسيط ، وهو أنه لا توجد فى كتاب أرسطو « فن الشعر » أية إشارة الى تلك الوحدة . ولكننا نجد فى مناقشة ماجى لوحدة الزمان - خلال تعليقه على كتاب « فن الشعر » (١٥٥٠) - اهتماما خاصا ، مهد الطريق الى التعرف على الوحدة الثالثة .

لقد كان ماجى يحاول أن يشرح - على نحو منطقى - سبب وجوب توافر وحدة الزمان . لماذا يجب أن تتقيد التراجيديا بزمن محدد ، ولا تتقيد

الملحمة بذلك ؟؟ ولقد تجلى هذا التفريق - فى نظره - من خلال الحقيقة التى تقول بأن الدراما تعرض على خشبة المسرح أمام عيوننا . فاذا ما كان ينبغى علينا أن نشاهد أحداث شهر كامل تعرض فى حوالى نفس الوقت الذى يستغرقه أداء المسرحية (أى فى حوالى ساعتين ، أو ثلاث ساعات) فان الاقتناع بالعرض وتصديقه سيبدو مستحيلا . ويقدم ماجى مثالا على ذلك ، وهو اذا ما كانت لدينا مسرحية تراجيدية ، وكان علينا أن نبعث برسول الى مصر ، وكان عليه أن يعود اليها بعد ساعة واحدة ، ألن نعتبر - نحن المتفرجين - هذا الأمر مجرد شئ مضحك ، ولا يمكن تصديقه ؟؟ وعلى النقيض من ذلك ، فاننا لا نرى أحداث الملحمة تعرض أمامنا . ومن ثم ، لا نشعر بالحاجة الى تحديدها بأى زمن معين .

وعلى هذا ، يجب أن نلاحظ هنا أن تحديد الوقت قائم على فكرة العرض . فالمدة التى يستغرقها فعل المسرحية فى الواقع ، يجب أن تتطابق تماما مع مدة عرضه فوق خشبة المسرح . هذه الفكرة هى التى أدت الى قبول وحدة المكان ، والتى أقيمت على أساسها .

ان تحديد مدة الفعل بمدة العرض ، أعقبه القول بأن مكان الفعل ، يجب أن يتحدد بمكان العرض . ولا شك أن هذا التحديد يعتبر ضربا من الواقعية ، يحاول بدقة أن يحقق الايهام الدرامى الحقيقى . الا أن هذا الاتجاه - بصورة عامة - وجد فى الدراما الكلاسيكية التى كانت تميل نحو واقعية أكثر دقة ، ولكن لا يمكن تبرير هذا الميل بالقواعد الأرسطية . ان بدايات التفكير فى وحدة المكان كانت واضحة عند ماجى ، وذلك عندما أحس بأن متطلبات العرض المسرحى ، لا تسمح بارسال رسول - أو أية شخصية أخرى فى المسرحية - الى مكان يبعد طويلا جدا عن المكان الذى يجرى فيه عرض الفعل . وكلما كان الفعل الأقرب يتطابق مع العرض ، كلما أصبحت الحاجة أكثر وضوحا الى محدودية المكان والزمان . وعلى هذا الأساس ، قام كل من سكاليجر وكاستلفترو - فى زمن متأخر نسبيا - بصياغة الوحدات الثلاث .

والحقيقة ، أننا لا نجد عند سكاليجر (١٥٦١) ، عبارة مباشرة عن وحدة الزمان ، الا أن الإشارة اليها لا يمكن تجاهلها . فقد اشترط سكاليجر - أولا وقبل أى شئ آخر - أن ترتب الأحداث على نحو تكون فيه أقرب ما يمكن من الحقيقة الفعلية . وهذا يتعادل مع القول بأن امتداد الفعل ، ومكانه ، وطريقة اجرائه ، يجب أن يتطابق - على نحو تقريبي - مع العرض نفسه . يجب أن يهدف المؤلف المسرحى - من ذلك كله - الى عرض أحوال الحياة الفعلية . يجب أن تكون « مشابهة الحياة » هى القياس الحاسم فى التأليف الدرامى . ولا يكفى أن يقتنع المتفرج بأن فعل المسرحية

هو مشابه تماما للأفعال التي تجرى في الحياة ، وانما يجب أن يتخلل المسرحية « ايهام » بالواقع ، على نحو يكون في غاية الاتقان • يجب أن ينفعل المتفرج بأحداث المسرحية ، تماما ، كما لو أنها أحداث الحياة الحقيقية •

وخلال عصر النهضة ، سادت فكرة « مشابهة الواقع » وتأثيرها من حيث ايهام ذهن المتفرج ايهاما كاملا بواقعية ما يراه ، كما دافع عنها النقاد دفاعا حارا • وبناء على ذلك – وكما استنتج ماجي لأول مرة – اذا ما أراد المؤلف المسرحي (في الساعات القليلة التي يستغرقها عرض المسرحية كلها) أن تقوم إحدى شخصياته بأداء فعل ما – لا يمكن تحقيقه في مدة تقل عن شهر – فإن الانطباع عن الحقيقة الفعلية ، وكذلك الايهام التام بالواقع ، لن يتخلف واحد منهما على صفحة ذهن المتفرج • يقول سكاليجر :

« ••• ان تلك المعارك ، وحوادث العدوان ، التي تقع في طيبة خلال ساعتين لا تمتعني • ولا يمكن أن يوجد شاعر حساس ، يسمح لشخص ما ، أن ينتقل من دلفى الى طيبة ، أو من طيبة الى أثينا في لحظة واحدة من الزمن • ان اسخيلوس دفن أجاممنون بعد قتله ، كما أن هرقل قذف ب الخاس الى البحر ، ولكن لا يمكن تنفيذ ذلك فوق خشبة المسرح ، دون اضرار بالحقيقة • ولذا ، يجب على الشاعر أن يختار أقصر مشكلة ممكنة ، وأن يحييها ، ويملوها بالمشاهد والتفصيلات ••• وما دام عرض المسرحية كلها فوق خشبة المسرح ، قد يستغرق ست أو ثماني ساعات ، فلا يمكن أن يتحقق تطابق أو اتفاق مع مظهر الحقيقة العام – حين تهب – خلال هذا الزمن الوجيز – عاصفة عاتية ، تحطم سفينة في البحر ، وهي بعيدة عن رؤية الشاطيء » •

لا يمكن التعبير عن وجوب مراعاة وحدة الزمان بكلمات أوضح أو أقوى من ذلك • ولكن من الخطأ ، ترجمة تلك العبارات الى معنى يتعلق بوحدة المكان • فعندما يقول سكاليجر ، بأنه يجب على الشاعر ألا ينقل إحدى شخصياته من دلفى الى طيبة ، أو من طيبة الى أثينا ، في لحظة من الزمن ، فانه لا يشير الى مقتضيات تتعلق بالمكان ، وانما بالزمان • وهو في هذا الأمر – كما هو شأنه مع أمور أخرى كثيرة – مجرد تابع ل ماجي ، الذي كان يرى بأنه من المضحك أن يبعث مؤلف مسرحي برسول الى مصر يحمل رسالة ، ثم يعود الرسول خلال ساعة • ومن ثم ، فإن

الشخصيات - فى رأى سكاليجر - يجب ألا تنتقل من دلفى الى طيبة فى لحظة ، لا لأن الفعل فى حاجة الى أن يقع فى مكان واحد ، ولكن لأن الشخصيات لا يمكن - فى ضوء مظهر الحقيقة - أن تسافر هذه المسافة الطويلة فى مدى زمنى قصير . وهذا - بلا شك - اقتراب من وحدة المكان . ولو كان سكاليجر قد واصل بحثه الى نتيجته المنطقية ، لكان من المؤكد أن يصل الى صياغة الوحدات الثلاث . ولكن المطالبة بأن يكون الفعل متفقا - الى أكبر احتمال ممكن - مع الحقيقة الفعلية (أو بمعنى آخر ، ان الاصرار على أن الفعل يجب أن يتطابق مع العرض) قد ساعد سكاليجر - عن أى ناقد آخر سابق - على الاعتراف النهائى بوحدة المكان .

واننا لنجد عند كل من منتيرنو وفيتورى ميلا الى تحديد زمن الفعل فى الملحمة ، وكذلك الفعل فى التراجيديا . فلقد رأينا أرسطو من قبل وهو يميز بينهما ، ويقول بأن فعل التراجيديا يحاول - بوجه عام - أن يحصر نفسه داخل فترة زمنية تمتد يوما واحدا تقريبا ، بينما لا يتقيد فعل الملحمة بزمن . ويشير منتيرنو - من طرف خفى - الى وحدة الزمن فى تلك الكلمات :

« ان من يدرس بدقة أعمال معظم شعراء المسرح القدامى من ذوى الشأن ، يجد أن مدة الفعل المعروض فوق خشبة المسرح ، تنحصر فى يوم واحد ، أو أنها لا تتجاوز فترة اليومين . بينما يمتد زمن الملحمة لفترة أطول ، لكنها لا يمكن أن تتجاوز السنة الواحدة » .

وهذا التحديد الزمنى ، استقاه منتيرنو من أعمال هوميروس وفرجيل . فالفعل فى ملحمة « الياذة » ، يبدأ فى السنة العاشرة لحرب طروادة ، ويستمر عاما واحدا . كما أن الفعل فى ملحمة « الياذة » ، يبدأ فى السنة السابعة بعد رحيل انياس من طروادة ، ويستمر - هو الآخر - عاما واحدا .

وعلى أية حال ، فان كاستلفترو كان المنظر الأول الذى صاغ وحدة المكان . وبهذا ، أعطى الوحدات الثلاث شكلها النهائى . ولقد رأينا أن نظريته فى الدراما ، قد قامت - بصفة كلية - على فكرة العرض المسرحى . ومن هنا تحددت كل أصول الأدب الدرامى ، عن طريق مقتضيات الخشبة المسرحية . فهذه الخشبة ، عبارة عن حيز مكاني محدود ، يجب أن يعرض فوقه النص المسرحى خلال فترة زمنية ، تتحدد بضرورات المتفرجين الفزيائية . ومن هاتين الحقيقتين ، استطاع كاستلفترو أن يستخلص

وحدتى الزمان والمكان • وإذا كان أرسطو قد أشار على أن الفعل التراجيدى لا يمكن أن يتجاوز يوما واحدا اصطناعيا مدته اثنتا عشرة ساعة ، فان كاستلفترو لم يفكر فى أن أرسطو نفسه ، قد أدرك السبب الحقيقى لهذا التحديد • فهو يقول – فى الفصل السابع من كتابه « فن الشعر » – بأن طول الحبكة يتحدد بإمكانية استيعاب المتفرج لها فى ذاكرته ، بشكل ملائم ، فى زمن محدد • الا أن هذا – كما قيل سيقصر مدة قصة الملحمة ، وكذلك قصة التراجيديا على يوم واحد •

ان الفرق بين الشعر الملحمى ، والشعر التراجيدى فى هذا المنحى ، يمكن أن يتضح فى الفرق الجوهرى بين طبيعة السرد ، وطبيعة الشعر التمثيلى • فالشعر السردى – أو الروائى – يمكن أن يروى – فى زمن وجيز – أشياء تحدث فى أيام كثيرة ، أو فى أشهر ، أو حتى فى سنين • بينما الشعر التمثيلى – الذى يستغرق ساعات طويلة فى عرض أشياء كما تحدث فعلا فى الحياة – يقوم بأشياء أخرى مختلفة تماما • وإذا كانت الكلمات فى الشعر الملحمى تستطيع أن تستحضر الى أذهاننا أشياء بعيدة من حيث الزمان والمكان ، فان الفعل كله فى الشعر الدرامى ، يقع أمام أعيننا • وطبقا لذلك ، فهو يتحدد بما يمكننا أن نراه فعلا بحواسنا نحن • أى بمرور هذا الوقت الوجيز ، وفى هذا المكان المحدود ، الذى يشغله الممثلون بتمثيلهم ، وليس أى وقت ولا أى مكان • ولما كانت خشبة المسرح مكانا محددا ، فان الوقت – هو الآخر – محدد • وفى هذا الوقت ، يبقى المتفرجون جالسين فى هدوء ، طوال العرض المستمر • وهذا الوقت ، وبسبب ضرورات المتفرجين الفزيائية – كالأكل ، والشرب ، والنوم – لا يمكن أن يتجاوز الزمن الذى تستغرقه دورة شمس واحدة •

ان وحدتى الزمان والمكان – عند كاستلفترو – ضروريتان جدا ، حتى لتعتبر وحدة الفعل – التى يعتبرها أرسطو الوحدة الأساسية الوحيدة فى الدراما – شيئا تابعا تبعية كلية لهاتين الوحدتين • بل ان كاستلفترو يرى – على نحو محدد – أن وحدة الفعل ليست ضرورية للدراما ، ولكنها مجرد وسيلة خاضعة لمتطلبات الزمان والمكان •

فهو يقول :

« عادة ما نجد فى الكوميديا والتراجيديا ، فعلا واحدا •

لا لأن القصة لا تكون هائلة عندما تتضمن أكثر من فعل ، ولكن لأن المكان المحدود الذى يؤدى فيه الفعل ، والزمان المحدد باثنتى عشرة ساعة على الأكثر ، لا يسمحان بتعدد الأفعال » •

ويطبق كاستلفترو - بنفس المنهج - قانون الوحدات على الشعر الملحمي . فمع أن الفعل في الملحمة ، يمكن أن يجرى في أمكنة متعددة ، وأزمنة مختلفة ، إلا أنه يكون أكثر قبولا وامتناعا ، عندما يكون فعلا واحدا . لذا ، يكون من الأفضل أن يقتصر الفعل نفسه على زمن قصير ، وأمكنة قليلة جدا . أى ، كلما حاولت الملحمة أن تقيّد نفسها بوحدة الزمان والمكان ، كلما كانت - فى نظر كاستلفترو - أفضل وأحسن .

وخلاصة القول ، ان كاستلفترو لم يكن أول من صاغ الوحدات الثلاث فى شكلها النهائى فحسب ، وإنما كان - أيضا - أول من أصر على أن تكون الوحدات قوانين للدراما ، لا يسمح لمؤلف بتجاوزها . ولذا ، فهو يشير اليها المرة تلو المرة خلال تعليقه على كتاب « فن الشعر » .

هذه اذن ، قصة أصل الوحدات الثلاث . وآمل أن يكون حديثنا عنها قد أوضح بأنها لا تستحق - الا على نحو محدود جدا - أن تدرج تحت عنوان تقليدى يصفها بأنها الوحدات « الأرسطية » . كما لا يجوز أن يصفها ناقد حديث ، وصفا غير صحيح بالمرة ، بأنها الوحدات « الاسكاليجرية » ، ولا يجب الزعم بأنها صيغت لأول مرة فى فرنسا ، على نحو ما أشيع فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، يقول درايدن :

« ان وحدة المكان التى يحتفل أن يكون القدامى قد مارسوها - لم تكن قط احدى قواعدهم . كما أننا لا نجدها عند أرسطو ، ولا عند هوراس ، ولا نجد أى ناقد كتب عنها حتى عصرنا . وإنما جعلها الشعراء الفرنسيون - لأول مرة - أصلا مسرحيا » .

ونخلص من ذلك كله الى القول بأن وحدة الفعل ، إنما هى وحدة أرسطية ، وبأن وحدتى الزمان والمكان ، هما - بلا شك - وحدتان ايطاليتان . ولقد دخلت هاتان الوحدتان مجال النقد الأدبى الأوروبى منذ عصر كاستلفترو . كما تعتبران آخر ما أسهمت به ايطاليا فى النقد الأدبى . وبعد عامين من صياغة كاستلفترو لهما ، عرفتاهما فرنسا . وبعد حوالى اثنى عشر عاما من تلك الصياغة ، عرفتاهما انجلترا . ولم يصبحا قانونين فى الأدب الدرامى الحديث قبل عام ١٦٣٦ . وكان ذلك التقنين نتيجة للجدل الذى دار حول مسرحية « السيد » للشاعر الفرنسى كورنى . وكان ذلك ، بعد مرور حوالى مئة عام على أول ذكر الوحدة الزمان فى النقلة الايطالى .

٥ - الكوميديا

ان معالجة النقد الأدبي للكوميديا فى هذا العصر ، تنحصر فى مناقشة وتحليل العبارات القليلة التى وردت عن موضوع الكوميديا فى كتاب أرسطو « فن الشعر » .

لقد ميز أرسطو التراجيديات عن الكوميديات بأن أولاهما تعالج ما هو أنبل من الأفعال المعتادة ، وأخراهما تعالج ما هو دون المستوى العام منها .
فالكوميديا تحاكي شخصيات أقل مستوى من شخصيات التراجيديات .
والحقيقة ، أن استخدام كلمة النمط الأقل مستوى من الشخصيات ، لا يعنى كل ما تدل عليه كلمة السوء . قال أرسطو :

« والكوميديا محاكاة لأشخاص أرياء ، أى أقل منزلة من المستوى العام . ولا تعنى « الرداءة » هنا كل نوع من السوء والردالة ، وإنما تعنى نوعا خاصا فقط هو الشيء المثير للضحك ، والذي يعد نوعا من أنواع القبح . ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك ، بأنه الشيء الخطأ ، أو الناقص الذى لا يسبب للآخرين المأ واذى . والقناع الكوميدي المثير للضحك مثال يوضح ذلك . ففيه قبح وتشويه ، ولكنه لا يسبب المأ عندما نراه » .

من هذه العبارات القليلة ، بنى المنظرون جسما لقاعدة نظرية للكوميديا . ولم تكن هناك محاولة فى النقد الأدبي - خلال تلك الفترة - لشرح نظرية الكوميديا الايطالية الشعبية ، المعروفة بالكوميديا لارتى فالكوميديات الكلاسيكية القديمة لكل من بلاوتوس وتيرانس كانت نماذج الاحتذاء . بينما كان كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، هو المرشد لكل المناقشات التى دارت حول الكوميديا فى عصر النهضة .

ان الشاعر الكوميدي عند تريزينو (١٥٦٣) ، لا يعالج الا الأمور الوضيعة ، من أجل تحقيق هدف واحد ، هو عقوبتها . فمثلا تحقق التراجيديات غايتها الأخلاقية عن طريق إثارة الخوف والشفقة ، فان الكوميديا - بدورها - تقوم بعقاب وضم الأشياء الوضيعة والبغيضة .
الا أن الشاعر الكوميدي لا يتناول كل أنواع السوءات ، ولكن تلك التى تبعث على السخرية ، كالأفعال الهزلية التى تصدر عن شخصيات متواضعة ، وأشخاص مجهولين . وينشأ الضحك عن متعة خاصة أو بهجة معينة ، تسببها رؤية امرأة جميلة ، أو من جوهرة رائعة ، أو من موسيقى عذبة .

ولكن التشويه أو الانحراف عن المعتاد ، كالكلام السخيف ، أو الوجه القبيح ، أو الحركة المرتبكة ، انما هي وسائل تحملنا على الضحك .
 اننا لا نضحك على الأشياء الطيبة التي يقوم بها الآخرون ، كأن يعثر أحدهم على كيس من النقود مثلا . فهذا العمل ، لا يثير الضحك ، وانما يبعث الغبطة في النفس . ولكننا نضحك على شخص ما يقع في الوحل .
 والسبب في ذلك - كما يقول لوكريتيوس Lucretius - يرجع الى أننا نسر عندما نجد في الآخرين عيبا ليس فينا . الا أن الشرور والعيوب الكبيرة - القاصرة جدا عن حملنا على الضحك - تثير فينا الخوف والشفقة ، لأننا نفزع وننزعج خشية أن تحدث لنا مثلها . ومن هنا نستنتج أن رؤية الشر - الذي هو لا محزن ولا مهلك ، والذي نراه في الآخرين ، ونعتقد أنه ليس فينا - هي السبب الأول الذي يبعث على السخرية .

وفي رسالة ماجي De Ridiculis - الملحقه بتعليقه على كتاب « فن الشعر » - نجد قبولا لمفهوم أرسطو عن المثير للضحك ، مع اضافة عنصر الاعجاب . ان ماجي يصر على فكرة « المفاجأة » أو « ما هو جديد غير مألوف » . لأننا لا نضحك على القبح غير المؤلم ، اذا كنا معتادين على رؤيته ، أو اذا ما أخذ يتكرر أمامنا بصفة دائمة .

أما بالنسبة لروبرتيلي (١٥٤٨) ، فان الكوميديا عنده - شأنها شأن أشكال الشعر الأخرى - تحاكي أفعال الناس وسلوكاتهم ، وتهدف الى توليد الضحك ، والانبساط الخفيف . ولكن ، ما الذي يسبب الضحك ؟ ان ما هو سييء وبذئ لا يسبب للناس الأخيار والطيبين الا مجرد القرف . بينما يسبب المحزن والبائس الخوف والشفقة . ومن هنا ، يمكن أن نجد قاعدة الضحك ، فيما هو - الى حد بسيط - قبيح أو خسيس .

وعلى هذا ، فان هدف الكوميديا - طبقا للرأى المجمع عليه - في عصر النهضة - هو توليد الضحك من أجل معالجة السوءات الثانوية المثيرة للسخرية . أما موزيو Muzio (١٥٥١) ، فيشكو - كما شكنا سدننى وبن جونسون فيما بعد - من أن كتاب الكوميديا في عصره ، يهدفون - على نحو غالب - الى توليد الضحك ، أكثر مما يهدفون الى وصف الشخصية أو السلوكات .

ويرى منتيرنو عدم جواز الحط من شأن الكوميديا لمجرد انها تثير الضحك . فالمرح الذي تشيعه الكوميديا - فى رأيه - يحفظ المتفرجين من أن يصبحوا هم أنفسهم مهرجين . كما تهدف السخرية التى يتعرض

لها العشاق الى تجنب مثل هذه الأمور الداعية للسخرية مستقبلا . وعلى هذا ، تعتبر الكوميديا أحسن عامل مصحح لأخلاقيات الناس .

أما الأهمية الكبرى التي يوليها سكاليجر (١٥٦١) للكوميديا — بل وللشعر الساخر والتعليمي بوجه عام — فتعتبر أحد عوامل التشكيل الأساسية ، لتصورات الحركة الكلاسيكية الجديدة خلال عصر النهضة . فهو يرفض المقولة التي يعتقد بأن هوراس أدلى بها ، وهي أن الكوميديا ليست — فى الحقيقة — شعرا . بل ويرى — سكاليجر — عكس ذلك ، ويعتبرها الشكل الشعري الحقيقي ، ان لم تكن أول الأشكال الشعرية جميعا وأسمائها ، لأن مادتها كلها من ابتكار الشاعر . ويعرف الكوميديا بأنها منظومة درامية ، مليئة بالمكائد والخدع ، ومكتوبة فى أسلوب مألوف ، وتنتهى نهاية سعيدة ، وشخصياتها تكون — غالبا — من العجائز ، والعبيد ، والمحظيات ، والطبقات الدنيا ، والأرياف . ويبدأ الفعل — عادة — صاخبا ، ولكنه ينتهى نهاية سعيدة . أما الأسلوب ، فلا هو بالمنحط ، ولا هو بالرفيع . والأفكار الأساسية النمطية التي تعالجها الكوميديا هي — فى العادة — « المزاح ، واللهو ، واقامة الموائد ، وحفلات الزواج ، ومعاقرة الخمر ، والأعيب العبيد والخبثاء ، وخداع العجائز » .

ان نظرية الكوميديا فى ايطاليا — فى القرن السادس عشر — كانت كلها كلاسيكية . ولقد اتفق التطبيق — خلال تلك الفترة — مع النظرية ، بالرغم من وجود بعض الاعتراضات . الا أن تلك الاعتراضات — بشكل عام — لم تفقد فى شيء . وكان مؤلفو الكوميديا — ونقاد الأدب بشكل خاص — يسترشدون التطبيق الكلاسي القديم والنظرية الكلاسيكية .

ان الأشكال الدرامية — وكذلك الكوميديا دى لارتى المرتجلة — قد أثرت — على نحو ملحوظ — فى ممارسة الكوميديا الأوروبية بصفة عامة ، والكوميديا الفرنسية بصفة خاصة ، ولكنها لم تترك أثرا من تأثيراتها فى النقد الأدبى فى عصر النهضة الايطالى .

المصادر

— J. E. Spingarn. A History of Literary Criticism in the Renaissance. : New York : Harcourt, Brace and World, Inc., 1963.

حول الاسطورة فى الدراما الحديثة

أوديب - اليكترا

أوديب - اليكترا

ورثت الحضارة اليونانية - التي بلغت أوج ازدهارها فى القرن الخامس قبل الميلاد - ذخيرة رائعة من الأساطير والخرافات التى انحدرت اليها من عصورها السحيقة .

ولقد كان شعراء التراجيديات القدامى ، يستمدون معظم موضوعات مسرحياتهم من هذا التراث الثرى ، المشبع بثتى الرموز والدلالات الانسانية العميقة .

ولم يقصر هذا التراث نفعه على المستلهمين من أصحابه القدامى فحسب ، وانما بقى يوحى للراغبين من الفنانين والشعراء ومؤلفى الدراما ، بالأفكار والأطر الشكلية ، مما حقق للثقافة الغربية طوال مسيرتها ، جوانب خصبة فى فنونها وآدابها .

ولعل أهم تأثير للثقافة الكلاسيكية القديمة فى الفكر والأدب المعاصرين، يتجلى فى استمرار إعادة تفسير الأساطير والخرافات اليونانية والرومانية، وبعث نبض الحياة الحديثة فيها . ويشمل هذا التأثير فى ميدانين أساسيين ، أولهما : الأدب المسرحى الذى يعنينا هنا ، وثانيهما : الأدب النفسى والفلسفى . ومن الممكن أن يضاف الى هذين الميدانين ، ميدان آخر فى النقد الحديث ، انبثق عن مفهوم يونج للاوعى الجماعى ، وعن نظريات ارنست كاسير (Archetypal Approach) المتعلقة باللغة والأسطورة . ويمارس هذا الاتجاه ، مجموعة كبيرة من النقد المعاصرين ، الذين اتخذوا من « الأسطورة » مصطلحا منهجيا ، وأداة هامة فى التحليل الأدبى .

رمهما يكن الأمر ، فان هناك ثلاث وجهات نظر رئيسية ، يمكن أن تفسر الأساطير فى ضوء احداها . فمن الممكن اعتبارها أصداء لحقائق تاريخية فردية موهلة فى القدم ، أو رموزا خفية المعانى ، وتشير الى حقائق فلسفية عميقة وثابتة ، أو اعتبارها انعكاسات للظواهر الطبيعية ،

التي تقع بصفة دائمة ، اما على الصعيد الخارجى ، أو الصعيد الباطنى
والنفسى .

ومن الملاحظ - فى مجال التأليف المسرحى ، خلال العقود الستة
الأولى من القرن الحالى - أن هناك عددا كبيرا من الكتاب فى كثير من بلدان
العالم ، قد استوحوا الأساطير القديمة موضوعات مستحدثة لمسرحياتهم ،
أو اتخذوا منها هياكل ، أو أوعية لصب أفكارهم الخاصة . ومن الممكن
أن نتمثل على ذلك بأسماء مختارة - ولكنها أساسية - من الشافتين :
الفرنسية والأمريكية :

ففى فرنسا ، كتب هنرى دى مونترلان : « باسيفى - ١٩٢٨ » ،
ووضع لارو دى بوسى : « أكارو - ١٩٣٠ » وألف لينورماند : « آسى
- ١٩٣١ » ، وسطر أندريه جيد : « فيلوكتيتس - ١٨٩٩ » ، ثم « أوديب
- ١٩٣٠ » ، ودبج جان كوكتو : « أنتيجونى - ١٩٢٧ » ، و « أورفيوس
- ١٩٢٦ » ، و « الآلة الجهنمية - ١٩٣٤ » ، وأنشأ جان جيرودو :
« أمفثريون ٣٨ - ١٩٢٩ » ، و « لن تقوم حرب طروادة - ١٩٣٥ » ،
و « اليكترا - ١٩٣٧ » ، ووضع جان بول سارتر « الذباب - ١٩٤٣ » ،
وكتب جان أنوى : « ايوريديس - ١٩٤١ » ، و « أنتيجونى - ١٩٤٢ » ،
و « ميديا - ١٩٤٦ » .

وللمسرح الأمريكى ، ألف يوجين أونيل ثلاثيته المعروفة : « الحداد
يليق باليكترا - ١٩٣١ » ، ودبج ماكسويل أندرسون : « النصر بلا أجنحة
- ١٩٣٦ » ، ونظم تى . اس . اليوت « اجتماع شمل العائلة - ١٩٣٩ » ،
وأنشأ نيبسى وليمز : « معركة الملائكة » التى تعتبر المصدر المباشر
لمسرحيته « أورفيوس يهبط - ١٩٥٧ » ، وكتب جاك ريتشاردسون
« المبذر - ١٩٦٠ » . ولا شك أن هناك - غير هؤلاء الكتاب - الكثيرين
فى فرنسا وأمريكا ، وبلدان العالم الأخرى .

لقد كان هؤلاء الكتاب يدركون بأن المسرح الذى يكتبون له يسيطر
على جوانبه الأساسية تيار الواقعية الحديثة ، التى تسعى الى تحقيق
الايهام بأنها تعكس الحياة المعاشة ، كما يحس بها المجتمع . ولكن ،
بالرغم من سيادة هذا التيار ، فقد راح هؤلاء الكتاب عن طريق الوعى
بعصريتهم - يستمدعون الأحداث الأسطورية التراثية ، ويفصلون الماضى
عن الحاضر ، ويحملون المسرح (الحديث) عن أن يحتفى بالشخصيات
الخرافية ، وآلهة الأولمب ، والعوالم الخيالية البعيدة .

والحقيقة أنهم عندما تناولوا الأساطير الكلاسية بالمعالجة الحديثة ،
فإنهم كانوا يواصلون ممارسة تقليد فى الحركة الأدبية ، لم يتوقف تدفقه

منذ عصر النهضة ، وخاصة في فرنسا . فعندما كان بلزاك وفلوبير يمثلان - في منتصف القرن الماضي - قمة انتصار الواقعية في الأدب ، والتي انعكست بدورها في اتجاهات الدراما والمسرح ، وعندما أخذ اميل زولا يدعو مع أنصاره المتحمسين - في العقود الأخيرة من نفس القرن - الى الطبيعية العلمية ، مما أحدث انقلابا هائلا في التأليف المسرحي واخرجه ، فان تيار الكلاسيكيات - رغم كل هذه المزاحمات - لم ينقطع عن الامتداد في الثقافة الفرنسية . ويؤكد ذلك البحاث ميشيل جرانت في كتابه « الأساطير اليونانية والرومانية - ١٩٦٢ » ، اذ أثبت أن فرنسا - رغم طغيان الموجة الواقعية والطبيعية خلال هذه الحقبة - لم تتوقف حركتها الثقافية عن الاتصال بالأساطير اليونانية . واستطاع أن يحصى - ما بين سنتي ١٨٤٠ و ١٩٠٠ - خمسمائة واثنين وثمانين عملا فرنسيا ، ما بين ترجمة ، واعداد ، ومحاكيات لأصول يونانية قديمة .

وهنا ، قد يثار تساؤل : اذا كان هؤلاء الكتاب المعاصرون على وعى ، بأنهم يعيشون في عصر حضارى يتميز بالمغامرات الشجاعة والمتطرفة في ميادين التجريب ، وبالتحولات المتجددة - التي تصل أحيانا الى حد التجديف والكفر - ضد الأشكال والمفاهيم الفكرية الموروثة ، فلماذا يهتمون بشخصيات وحكايات أسطورية وخرافية عرفت في أزمنة سحيقة ، ويتعرضون لقصاص أبدعتها حضارات وثنية بائدة ، لم يعد لآلهتها أى تقديس أو اعتبار كهنوتى في العصر الحاضر ، وخاصة اذا ما سلمنا بأن الأسطورة - هى بالضرورة - نتاج دينى ؟؟

لا شك أن الاجابة الموضوعية على هذا التساؤل الضرورى ، تنطوى على حقيقة ، وهى أن الفكر المعاصر لا ينسى النظر فى المادة القديمة بمنظار جديد ، ولأغراض جديدة أيضا . كما أن الأساطير - بطبيعتها - ثرية بايحاءاتها الانسانية ، ودائمة الخصوبة والجاذبية ، والقدرة على الاحتكاك بقيم الحياة . فهى تتعرض لكثير من المشكلات الجوهرية التى لا تكاد تتغير ، لأن الانسان لا يكاد يتغير الا فى حدود درجات الصعود أو الهبوط فى تلك القيم . فهى - أى الأساطير - تعبر عن أوجه وانفعالات الحب ، والبغض ، والحرب ، والخطيئة ، والعفة ، والتواضع ، والتجبر ، والشجاعة ، والغدر ، والكرامة ، والغيرة ، والتضحية ، والايثار ، والوطنية ، والخيانة ، والاخلاص ، والمقاومة ، والاستسلام . الخ . بالإضافة الى هذا ، فهى تتناول - بشكل أو بآخر - علاقة الانسان بالقوى العلوية المقدسة ، التى تبدو فى بعض الأحيان لا معقولة بالمرّة ، وفى بعضها الآخر شريرة ظالمة ، وفى بعضها القليل معقولة ، أو عادلة ، وخسيرة .

فاذا كان هذا هو موقف المعاصرة من القديم ، فان المرء - بداهة - يتوقع من المؤلف المسرحى - الذى يتخير مادته من الأساطير - أن يثبت فيها - وعلى نحو ما - نبض رؤيته الخاصة ، وتفسيره الشخصى الذى يعبر به عن موقفه حيال الانسان ، والقوى المحركة له ، وطبيعة العالم الذى يعيش فيه . ولا شك أن النظر فى بعض المختارات المسرحية التى ذكرناها من قبل ، يدل على تلك الفلسفات الشخصية التى يختلف بها بعض المؤلفين عن بعضهم الآخر ، وكما يمكن أن تتمثل هنا فى أسطورتى : أوديب ، واليكترا .

« أوديب »

أندريه جيد - جان كوكتنو

ان أندريه جيد (١٨٦٩ - ١٩٥١) فى مسرحياته - بل وفى أعماله الأخرى - المستوحاة من الأساطير ، يحرك أبطاله كما لو أنهم أمثلة رمزية ، توحى بأخلاقيات جديدة . فهو يضع الانسان بفطرته فى مواجهة التقاليد الاجتماعية وضغوطها . ومن خلال الصدام المحتوم الناتج عن هذه المواجهة ، يدعو الى تقويض دعائم التقاليد القائمة والموروثة عن الماضى القريب ، عن طريق الاستشهاد بأساطير لا تزال حية ، وتعتبر عن تقاليد سابقة لحضارة قديمة . لذا ، يجب - فى رأيه - تخلص الحاضر والمستقبل من قبضة الماضى بكل معتقداته ومؤسساته الأخلاقية . فالماضى - عنده - كل الماضى ، ميت وباطل ، ما عدا الفن الموروث . ومن ثم ، كان مفتاح مسرح أندريه جيد الأسطورى ، هو تمجيد الانسان الاستثنائى ، أى القادر على تجاوز ذاته .

وتتمثل أيديولوجيته تلك ، فى مسرحيته « أوديب - ١٩٣٠ » التى استوحاها من معالجة سوفوكليس التراجيدية لنفس الأسطورة ، ولكنه استطاع أن يمزج عناصر منها ، بعناصر من واقع الحياة اليومية ، ويخلق عملا فنيا خاصا به . لقد أزاح عن كل الشخصيات أدوارها التقليدية ، وأسند اليها أدوارا جديدة بمواقفها ومشكلاتها . فأوديب - المعروف كبطل تراجيدى ، والمحتوم عليه قضاؤه - أصبح - الى جانب ذلك - بطلا لفعل اختياري ، لا يخلو - فى رأى جيد - من تأكيد خطر على حرية الانسان .

ان أوديب - فى بداية الأمر - يبدو عاقلا - ، ومتهكما ، ومؤمننا بالتقدم والديموقراطية ، وسعيدا بحياته . ولكن عندما يكتشف (عماه) الحقيقى ، وأن حياته مبنية على أكاذيب ، يفقأ عينيه ثمنا لتفأوله المتشامخ . وهكذا ، اذا كان أوديب عند سوفوكليس قد فقأ عينيه حتى لا يرى ما يجب ألا يراه ، فان أوديب عند جيد يفقأ عينيه ، لأنه لم ير ما كان يجب أن يراه . واذا كان أولهما قد أجاب على الأسئلة الممكنة ، وأكد ارادة الآلهة ، فان ثانيهما أثار أسئلة ، ورفع من ارادة الانسان عن طريق تحديها لارادة الآلهة . أما ترزيباس - النبى القديم - فهو فى المعالجة الفرنسية ، كاهن متآمر ، ومتملق ، ويسعى الى تثبيت مركزه فى الدولة ، عن طريق التخويف بالله . ولقد استطاع أن يجتذب اليه الملكة جوكاستا الوريعة التقية ، التى تكاد أن تصل فى ذلك ، الى درجة التعصب .

أما شقيقها - كريون - فيتصف سلوكه بالسوقية ، وسياسته بالدهاء والشره . فهو يسخر من الناس ، ويحاول أن يوقف صراخهم بأداء طقوس دينية من أجلهم . كما أن ولدى أوديب - ايتوكليس وبولينيكس - لا يتورعان عن اقامة علاقة جنسية بأختهما الصغرى ايسمين ، بينما أختهما أنتيجونى تتصف بنقاء أخلاقى ، وقدرة على الاقناع .

لقد كان أوديب يسلم بوجود الآلهة ، ولكنه كان يتصرف بحرية ، كما لو أنها غير موجودة . ولعل مرجع ذلك الى أنه حاول - فى بداية الأمر - أن يهرب من قدره الذى تحدد بقتله لأبيه ، والزواج من أمه ، ولكن القدر ترصده ، وأوقعه فى المحذور . وعلى هذا ، اذا لم يكن هناك مهرب للانسان من حباثل الآلهة التى تسعى - على هذا النحو - الى الحط من قيمته ، فعليه أن يتجاهلها ، ويسلم الزمام لنفسه . ومن ثم ، تنتفى حرية الانسان المطلقة ، وتتأكد جبريته ، ما دام يوضع سلفا فى موقف يمنعه من التصرف بحرية . ومن هنا ، يخاطب أوديب ، ترزيباس قائلا :

« والآن يا ترزيباس ، أستطيع أن أجادلك ، بعد أن استعدت هدوئى ، وتحررت من الأسى ، وحولته الى سخط على نفسى . انى لندعش لما تعرضه على من ندم ، أنت الذى تؤمن بأن الآلهة تسيطر علينا سيطرة كاملة ، ولم يكن فى مقدورى قط أن أهرب من قدرى . ولا شك أن تصبى بى بنفسى كانت مقدرة على أيضا ، وكان لابد من أن تحدث . لا بأس . لقد ضحيت بنفسى طائعا مختارا . كما بلغت

شأوا بعيدا ، ولم يكن لآتجاوزه ، الا بأن أتحوّل ضد نفسي بعنف » •

ويستخدم جان كوكتو (١٨٨٩ - ١٩٦٣) الأسطورة اليونانية في مسرحه ، لانها - قبل أى شىء آخر عنده - جذابة فى حد ذاتها ، وقادرة على احداث استجابات عاطفية فى النفس ، يتعذّر تعليلها • كما أنها - فى رأيه - تصلح كمعادل موضوعى لعالم رمزى ، لا يحقق تأثيره الجمالى الكامل الا بتجسيده فوق خشبة المسرح • لذا ، كان من الممكن مزج عناصرها الخلاقة ، بأشياء بسيطة من واقع الحياة ، لتحقيق بذلك امكانيات المسرح كوسيلة شعرية ، وينغمز المتفرج فى عالم مسحور ، يستثير استجاباته الانفعالية ، ولا يضطره الى المساءلة والبحث عن التعليلات المعقولة •

ولقد اتخذ جان كوكتو - بدوره - أسطورة « أوديب » مادة لبناء هيكل مسرحيته « الآلة الجهنمية - ١٩٣٤ » • ولقد كتبها فى أربعة فصول قصار ، يفتتح كل منها بـ « صوت » ، يعلن على المتفرجين ملخصا للأحداث ، ويعين زمانها ومكانها ، وكأنه راوية فى مسرحية بريختية • وهذا الصوت - الذى يسمع ولا يرى مصدره - هو فى حقيقته بديل للجوقة التقليدية فى التراجيديات اليونانية •

وفى الكلمة التى يقدم فيها « الصوت » الفصل الأول ، يفشى جان كوكتو مغزى معالجته الجديدة للأسطورة العتيقة • وعندئذ يشهد المتفرجون مداركهم ، ويأخذون فى متابعة تنامى حلقات الشرك ، والآلهة تنسج خيوطه شيئا فشيئا حول الضحايا الذين تحدد مصيرهم ، ولا بد من حملهم اليه •

« شاهد أيها المتفرج الآلة الدقيقة الصنع ، وهى تدور
ببطء وإيقاع منظم طوال فترة حياة انسان معين • ان هذه
الآلة ، تعتبر من آتقن الآلات التى صنعتها الآلهة الجهنمية ،
للقضاء - بشكل حسابى دقيق - على حياة انسان » •

ويفتتح الفصل الأول - المعنون بـ « الشبح » - بمنظر مستلهم من افتتاحية مسرحية « هاملت » لشكسبير • فى ليلة عاصفة ، يقف جنديان شابان فوق جانب من أسوار مدينة طيبة ، ينتظران ظهور شبح لا يوس الملك المقتول • وتنوى جوكاستا - أرملته اللعوب - رؤية الشبح الذى سمعت عنه ، عليها تعرف منه سرا • الا أن ترزياس - العراف الأعمى - يحاول ثنيها عن القيام بهذه المغامرة ، لأنه لا يليق بالملكة ، أن تخرج فى

جنح ليلة عاصفة - كتلك ، من أجل شبح . ولكن جوكاستا تصر على زيارة الجنديين الحارسين ، لأنها تضيق بأشياء كثيرة : بالقيود الاجتماعية التي فرضت عليها منذ أن رحل عنها زوجها ، وبالوحش الذي يفتك بشباب المدينة ، ثم بالحلم المفزع الذي يقلق نومها كل ليلة .

وتعجب الملكة المرحة بأصغر الجنديين ، وتروح تتفحص عضلاته وركبتيه ، وترى فيه الابن والعشيق ، وأصدقاء الماضي والمستقبل المجهول . وعندما يظهر الشبح ، لا يستطيع أحد من الحاضرين رؤيته أو سماع كلامه ، فتضطر الملكة الى الانصراف مع ترزياس . ولكن لا يستطيع الجنديان - عقب انصرافهما - مشاهدته ، لأن « البسطاء يستطيعون معرفة ما لا يفتن اليه الكهنة » . ويأخذ الشبح في الاختفاء وهو يستغيث ؛ وكأن قوة خفية غلابة تجذبه الى عالمها ، وتمنعه من القدرة على البوح بكارثة توشك على الوقوع . وخلال حدوث هذا المشهد ، تجرى - فى نفس الوقت - أحداث الفصل الثانى الذى يحمل عنوان : « لقاء بين أوديب والهولة » .

وتنفرج ستارة هذا الفصل عن تل فى الخلاء ، يشرف على طيبة فى احدى لياليها القمرية . وترى الهولة (الوحش) ، وهى جالسة بين أنقاض معبد قديم صغير ، بينما أنوبيس - اله الموتى عند المصريين القدماء - يستند رأسه على ركبتيها . ان الهولة هى نيميزيس ربة الانتقام اليونانية . لقد أوفدتها الآلهة الى طيبة فى ثوب فتاة جميلة فى السابعة عشرة من عمرها ، كى تقوم بأداء دور ، تجهل هى نفسها مرماه . أما أنوبيس ، فقد جاء عليها رقيبا ، حتى تؤدى مهمتها الموكولة اليها على خير وجه .

لقد ضاقت الهولة الآن بدورها (الآثم) الذى لا تعرف نهايته . تجذب الشباب بغنائها (العذب) ، ثم تطرح عليهم لغزها المحير ، وتقتلهم لأنهم يعجزون عن معرفة الحل الصحيح . ولهذا ، قررت عصيان الآلهة العلوية ، والكف عن القتل ، الا أن أنوبيس يعترض على ذلك بقوله : « لا ، علينا أن نطيع . ان لنا آلهتنا ولهم آلهتهم ، وتلك هى اللانهاية » . ويدل هذا التصريح على أنهما مسيران بتوجيه من قوى أعلى ، وأنهما ليسا الا جزءا فى الآلة الجهنمية التى تعمل لحساب الأقدار .

ويأتى أوديب قادما من كورنثة وهو مملوء بالثقة الزائدة ، ويصر على سماع اللغز ، كى يحله ، ويحقق طموحه بأن يصبح ملكا على طيبة . وتشفق عليه الهولة ، وتحاول أن تصرفه ، لأنها لا ترغب فى مزيد من الضحايا هذه الليلة . وازاء رغبتها تلك ، التى تعنى الكف عن اهراق الدماء حتى ولو أغضبت الآلهة بذلك - وبدافع خفى متسلط يملكها أمام تحديه المتكبر - تذكر لأوديب اللغز وحله .

وهذا الدافع القوى المجهول — هو بلا شك — من صنع الآلهة العظمى التي تجاهد كى تنفذ مشيئتها بشتى السبل ، طبقا للخطة (السرية) التي وضعتها . وبعد أن يردد أوديب حل اللغز الذى طرحته الهولة ، تسقط ميتة ، فيحمل أوديب جثتها ، وينطلق الى المدينة فرحا ، يعلن انتصاره (المزيف) ، وهو يهتف فى زهو : « سأصبح ملكا !! » .

وهكذا ، بعد أن تحققت مشيئة الآلهة عند هذا الحد من المخطط ، تتحول الهولة وصاحبها أنوبيس الى شكليهما الالهيين ، ويغادران المكان بعد أن انتهت مرحلة أخرى من المهمة الجهنمية .

وفى الفصل الثالث ، يشاهد مخدع الملكة الأرجوانى اللون ، وهو يسبح فى جو غريب ، مشحون بالرموز والأسرار الغامضة المخيفة . انها ليلة زفاف أوديب الى جوكاستا ، كما يدل العنوان والمنظر على ذلك . ويبدو العروسان شديدى الارهاق بسبب حفلات الزواج ، والتتويج ، وترحيب الأهالى . وتبدأ الأحلام الكابوسية معه تغزو أفكارهما ، فيهديان هديانا لا معقولا يرمز الى الجنس ، والى تربص الأرواح الشريرة . ويدخل عليهما ترزياس — كبير الكهنة — ليقاطع هذان البحران من الهدوسة . لقد جاء الساعة ليبارك زواج الملكين ، كما تجرى التقاليد فى طيبة . ويدور حوار بين الرجلين ، تظهر فيه لهفة أوديب على الدخول بزوجته ، حيث تتأكد السعادة بين ذراعيها ، الا أن ترزياس يعترض على هذا الزواج ، ويحذر أوديب من مستقبله المجهول .

ويشتد الجدل واللجاج بينهما الى درجة العنف ، مما يضطر ترزياس الى الانسحاب الى الخارج ، وهو يشفق على الضحية العمياء . وينغمر الزوجان فى عالم غريب من التهويم ، والأرق ، والرؤى المفزعة . وأخيرا ، ينام أوديب ، ويتدلى رأسه فوق مهد طفل ملحق بسرير الملكة ، بينما يبقى جسمه ممددا فوق الفراش ، وكأنه يرمز بذلك الوضع الى البنوة القديمة ، والأمومة الحالية . أما الملكة ، فتبقى ساهرة تسمع أنفاس حبيبها ، وهى تمتزج بوقع خطوات حارسها الشاب فى الخارج ، وبصياح ديك يأتى من بعيد ، مع زعيق رجل مخمور ، يعرض بسمعتها وهو يترنج فى ساحة القصر .

ثم تبدأ أحداث الفصل الرابع — والأخير — بعد مرور سبعة عشر عاما على الأحداث الماضية . لقد عاش أوديب خلالها هائئا سعيدا مع زوجته المحبة ، وولديه ، وبنتيه . ولا يجد كوكتو مفرا — بعد أحداث الفصول السابقة — من الالتصاق بالخطوط الأساسية فى مسرحية سوفوكليس « أوديب ملكا » . اذ يتفشى الطاعون فى المدينة الآمنة .

وتتهم الآلهة مجرماً مجهولاً بقتل لا يوس ، وتطالب بالتعرف عليه ونفيه ، إذا ما أريد شفاء المدينة مما حاق بها من بلاء • ويأتى رسول من كورنثة ، ويعلن موت مليكها بوليبيوس فى فراشه ، وأن زوجته ميروب توشك على اللحاق به بسبب شيخوختها وحزنها ، ويفرح أوديب لما آل إليه مصير والديه (المزعومين) ، ويأخذ فى البحث عن قاتل لا يوس على النحو السوفوكلى • وكلما أخذ فى التقصى ، أخذت المنافذ تسد حوله ، وتضيق عليه الخناق ، حتى يقع فى فخ الحقيقة ، ويتبين أنه قتل أباه وتزوج أمه ، وأنجب منها • وبعد أن تشنق جوكاستا نفسها بوشاحها الأحمر ، يسمّل أوديب عينيه بمشبكها الذهبى ، وقبل أن يغادر القصر – منفياً فى صحبة ابنته أنتيجونى – يظهر شبح جوكاستا فى ثوب أبيض كالثلج ، ولا يستطيع أحد أن يراها الا أوديب الأعمى الملطخ بالدم • لقد انتهت – بالنسبة له – كزوجة ، بعد أن شنقت نفسها • أما الآن ، فهى أمه التى جاءت من عالم الطهارة والصفاء ، كى تقود خطاه وترحل معه •

وهكذا جعل جان كوكتو بؤرة الفكرة الأوديبية متمركزة فى مكائد آلهة الأولمب ، وحذقها الشديد فى التنفيذ ، لتدمير انسان برى ، لا يستطيع التغلب على الآلة الالهية القاسية • ومن ثم ، وقف أوديب – النموذج الأصلى ، وأشهر باحث عن الحقيقة – خلف حاجز الأكاذيب وأوهام الحياة •

ولا شك أن أهم ما أدخله كوكتو على الأسطورة ، يعد أقوى عناصر المسرحية فقد تجاوز الجلال الخالص التقليدى فى الأسطورة ولكن لم يفقده تماماً ، وإنما ألبسه ثوب المهزلة ، وكسا النص كله هالة من الشاعرية والرمزية الموحية ، وابتكر مفهوماً جديداً للهولة ، كفتاة جميلة ، تعبت من القتل ، وتهوى الوقوع فى غرام أوديب • كما حقق ابتداعاً فنياً جذاباً فى تصويره لمخدع الزوجية ، وأحلام ليلة الزفاف ، ثم ظهور شبح جوكاستا •

اليكترا

يوجين أونيل – جان بول سارتر

وتتلخص قصة اليكترا الأسطورية ، فى أن أورست قد قام – بتحريض من أخته الكبرى اليكترا – بقتل أمهما كليتمنسترا ، اقتصاصاً منها ، لأنها اغتالت والدهما أجاممنون ، فى سبيل عشيقها ايجستوس •

ومنذ أن عالج هذه الأسطورة شعراء التراجيديا الثلاثة الكبار :
اسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوريبيديس ، وامكانياتها لا تكف عن اجتذاب
مؤلفي الدراما • وكان من بين المحدثين يوجين أونيل (١٨٨٨ - ١٩٥٣)
فى ثلاثيته المسرحية « الحداد يليق باليكترا - ١٩٣١ » •

والحقيقة أن أونيل ، ، لم يعالج أحداث الأسطورة اليونانية معالجة
مباشرة ، وإنما خلق لها متوازيات من الواقع المعاصر ، شكلا وفلسفة •
فاذا كان القدر اليونانى خارجيا ، ويتمثل فى تلك القوى العليا التى
تتدخل فى حياة الانسان رغم ارادته ، فان القدر الحديث عند أونيل
داخلى ، ويتمثل فى ماضى الانسان ، ودوافعه النفسية التى يمكن اخضاعها
للتفسيرات العلمية وتقديراتها • ولقد جعل تلك الدوافع النفسية عاملا
مشاركا بينه وبين المتفرجين ، عن طريق ايجاد علاقة تشابه بين واقعهم ،
وواقع الأسطورة • وبهذا نجح فى ترجمة مفردات الأحداث اليونانية
ومناخها ، الى مفردات أمريكية ، بل وإنسانية معاصرة •

فعلاقة (آل أتريوس) فى الثلاثية الاسخيلية اليونانية ، انعكست
فى آل مانون فى الثلاثية الأمريكية التى تجرى معظم أحداثها ، داخل بيت
الأسرة - أو خارجه - عامى ١٨٦٥ و ١٨٦٦ • والبيت فى المعالجة الحديثة
مبنى على طراز المعابد (اليونانية) القديمة ، حيث تنتصب الأعمدة
الدورية العالية • وعند (الافتتاح) ، نرى بعض أفراد الأسرة - ومعهم
البستاني سث (الحارس) - ينتظرون عودة (عميدهم) الجنرال بريجادير
عزرا مانون (أجاممنون) من (الحرب) الأهلية الأمريكية • لقد اكتسب
شهرة فى الحرب المكسيكية السابقة ، وأثرى من عمليات الملاحة البحرية ،
وأصبح (عمدة) إحدى مدن ولاية نيوانجلند الساحلية (أراجوس) •
ولهذا الأب - المتوقع عودته - زوجة جميلة عاطفية تدعى كريستين
(كليتمنسترا) ، وابن غائب تنتظر عودته الوشيكة اسمه أورين
(أورست) ، والذى يحب أمه حبا شديدا • كما أن لهذا الأب ابنة
- تكبر أخاها - اسمها لافينيا (اليكترا) ، تكره أمها بقدر ما تحب أباهما
الى درجة العشق • ولهذا ، تتبادل الزوجة والابنة مشاعر الكراهية ،
والشك ، والغيرة • وتكتشف الابنة أن أمها على علاقة غرامية جنسية
ببحار اسمه آدم جرانب (ايجستوس) ، كانت تحبه هى نفسها ، لأنه
فى الوقت نفسه قريب لها • ولما تكاشف الابنة أمها بهذه العلاقة الآثمة ،
تزداد مشاعر الحقد والمقت المتبادلة بينهما ، وتنتظران - على أحر من
الجمر - عودة رب العائلة ، وان كانت أحاسيسهما ، وخططهما ، جده
مختلفة • وبعد لقاء سريع بين الأم وعشيقتها ، تصمم على تدبير خطة لقتل
زوجها ليلة عودته •

وبعد أسبوع من هذا اللقاء ، يعود الزوج وهو فرح برجوعه ، ويتودد الى زوجته على أمل أن يبدأ معها صفحة جديدة من العلاقة الزوجية السعيدة ، الا أنها تصده ، وترفضه ، ثم تهاجمه ، وتستفزّه حتى يضطرب كيانه ، ويصاب بأزمة قلبية ، وبدلاً من أن تنقذه بحبات الدواء المعالجة ، تميته - متعمدة - بحبات السم . ولما تعرف الابنة لافينيا سبب مصرع والدها ، يزداد جزعها وحقدّها على أمها الزانية القاتلة ، وتصمم على الانتقام منها .

ويعود الابن أورين بعد ذلك بيومين ، ويدور صراع عنيف بين المرأتين للسيطرة عليه ، والاستئثار به . وتنتصر الابنة وتفوز بأخيها الى صفها ، وتوغر صدره ضد أمه ، ثم تصحبه سرا الى سفينة البحار العاشق الراسية بأحد الأرصفة في ميناء بوسطن . ومن سطح السفينة ، يستطيعان رؤية الأم في إحدى الكبائن ، وهى فى أحضان عشيقها . وبعد أن تفرغ من اشباع حاجتها الجنسية ، وتغادر السفينة ، ينتقم الابن لعرضه المشلوم بقتل العشيق . وينصرف الابن مع أخته الى البيت ، ولما تعرف الأم - بعدئذ - بأنها فقدت زوجها ، كما فقدت حبيبها ، وسمعتها ، تنتحر باطلاق الرصاص على نفسها .

وبانشجار الأم ، تصل أحداث الثلاثية ذروتها فى نهاية المسرحية الثانية . ويقوم أورين مع شقيقته لافينيا برحلة طويلة الى الصين ، كي يتخلصا - نفسيا - من تأثير الجرائم التى ارتكبت . ويعودان الى بيتهما بعد عام ، وقد صار أورين - كأبيه - شرسا وبلا روح متعاطفة ، بينما صارت لافينيا - كأما - مليئة بالحيوية ، ومقبلة على الحياة بروح نهمة . وهنا تتحول ربّات العذاب - اللائى أخذن فى المصدر اليونانى يطاردن أورست انتقاما لقتله أمه كليمتسترا - تتحول فى المعالجة الأمريكية ، الى أشباح معذبة للنفس والضمير .

وعندما تنوى لافينيا الزواج من حبيبها بيتر ، يغار عليها أخوها أورين غيرة مريضة ، لأنها حلت فى قلبه وعواطفه محل أمه . ولهذا ، يعترض على زواجها ، ويهددها بإفشاء جرائمهما ان هى أصرت على اقترانها بمن تحب ، ثم يصاب باضطراب عقلى وينتحر باطلاق الرصاص على نفسه . ولما تفقد أخته حبيبها ، وتسوء أحوالها النفسية ، تعتزل العالم ، وتغلق القصر على نفسها ، تكفيرا عن ذنوبها . لقد قضت الآن نفسيا ، وعليها أن تحول القصر الى مقبرة ، ومقرا لأشباح آل مانون ، أو بالأحرى لآلات التعذيب .

وهكذا ، تنتهى معالجة أونيل لأسطورة « اليكترا » ، بعد أن تغلغت

فى دروب نفسية وجنسية معقدة ، مما دفع أحد النقاد الى اتهامها بأنها اغترفت الشئ الكثير من نظريات فرويد ، كما يتضح فى علاقات الشخصيات ببعضها . الا أن أونيل دفع عن نفسه هذه التهمة ، واحتج على ذلك بأن الأدباء والفنانين كانوا دائما على علاقة فهم عميقة ، بمشاعر الرجل والمرأة من قبل أن يظهر فرويد ، أو يونج . لذا ، كان من الممكن أن تكتب هذه الثلاثية على تلك الصورة ، لو لم تكن تلك الكشوف النفسية الحديثة موجودة أصلا .

ومع هذا ، فإن الدراسة الموضوعية تؤكد تأثر الثلاثية بتلك الكشوف ، وخاصة بعقدتى « أوديب » و « اليكترا » ، وبالنزعة الى معاقبة النفس ، والرغبة فى احلال الأخت مكان الأم ، اذا لم تكن هناك زوجة تقوم مقامها .

ومن المعروف ، ان اسخيلوس (٥٢٥ - ٤٥٦ ق.م) قد عالج نفس الشيمة التى استهوت أونيل فى العصر الحديث ، الا أن رؤية كل منهما - كما هو واجب - مختلفة عن الأخرى ، بحكم طبيعة الثقافة السائدة . فانسان التراجيديات القديمة - كما ألقنا - كانت تتحكم فيه ارادة الآلهة والأقدار ، ولهذا لم تكن شخصيات اسخيلوس مدفوعة بنفس الأسباب التى أرادها أونيل أن تحرك شخصياته . فبدلا من أن تتولى « ربات العذاب » مطاردة المذنبين والانتقام منهم ، فإن أونيل يصوغ شخصياته وهى منفعة ومتحركة ، طبقا لتأثره بنظرية الوراثة والظروف . فالقدر الاسخيلى يتمثل فى مشيئة الآلهة ، أما بالنسبة لأونيل ، فهو ليس قدرا خارجيا ، وانما هو داخلى حيث يكمن ماضى الانسان ، وأصول صياغته السابقة . فاحساس أورين بالذنب ، وشدة تعلقه العاطفى بأهـ التى كان سببها فى فقدانها ، وخوفه الشديد على أخته التى سيفقددها ان هى تزوجت من حبيبها بيتر ، كلها عوامل داخلية منغصة ، دفعت به الى أن ينتقم من نفسه بالانتحار ، بينما تعاقب لافينيا نفسها بالعزلة والموت البطيء . ومن ثم ، كانت الشخصيات المحورية فى الثلاثية ، أشبه بشخصيات ابسن الحتمى النزعة ، أى أنها مصاغة (مقدما) طبقا لماضيها ، وظروفها السابقة :

« لافينيا : لا تخف !! لن أفعل ما فعلته أمى ، أو ما فعله أورين . فلم يكن ما فعله عقابا !! وانما هو هروب من العقاب . والآن ، لم يبق أحد يتولى عقابى . فأنا آخر فرد فى سلالة آل مانون ، ويجب أن أعاقب نفسى . ان أقسى حكم عادل يمكن أن يوقع على هو أن أعيش هنا وحدى مع الموتى . حكم أسوأ من الموت أو السجن . لن أخرج من هنا »

أبدا ، ولن أرى أحد .!! سأغلق كل خصاص الشبايبك
بالمساهر ، حتى لا يتسرب أى شمع للشمس . سأعيش
وحدى مع الموتى ، وأكتم أسرارهم ، وأدعهم يتعقبوننى ، حتى
أكفر عن اللعنة ، وينقرض آخر فرد فى آل مانون » .
(ص ١٧٨)

أما جان بول سارتر (١٩٠٥ - ١٩٨٠) ، فقد استمد من نفس
أسطورة اليكترا وأورست ، موضوع مسرحيته (الذباب - ١٩٤٣) ،
كى يصب فيه رؤيته الوجودية ازاء أحداث معاصرة . وعندما أخرجت
المسرحية على مسرح سارة برنار عام ١٩٤٣ ، لم يكن سارتر معروفا
الا لعدد محدود من الجمهور ، اطلع على مجموعته القصصية « الجدار »
وعلى روايته « الغثيان » . ولقد كان مشاهدو المعالجة المسرحية الجديدة
للأسطورة القديمة ، يدركون أن لها علاقة حميمة بالموقف الأخلاقى
للاستعمار الألمانى لفرنسا عام ذاك . ولهذا ، لم يكن الباريسيون يذهبون
الى المسرح للفرجة على عرض جديد فحسب ، وانما لكى يشعروا كل منهم
بأنه يجب عليه أن يتضامن مع زميله فى دراما الحياة اليومية التى
يعيشونها جميعا . وكان عليه أن يستشف من تضاعف المسرحية ، أن
أورست يرمز الى المثقف الفرنسى الذى يجب عليه أن يلتزم ، وأن
كليتمنسترا تشير الى المتآمر الذى يتعاون مع الغازى الألمانى الذى يمثله
ايجستوس . فموقفه يكاد يناظر موقف حكومة فيشى ، عندما اعترف
قادتها بأنهم - الى حد ما - مسئولون عن هزيمة فرنسا ، ومع هذا ، لم
يقفوا مواقف سلبية فحسب ، وانما وضعوا أنفسهم فى خدمة الألمان
المحتلين . وتفتتح المسرحية بعودة أورست ، مع مربيه العجوز الى أراجوس
موطن رأسه ، بعد غيبة دامت خمسة عشر عاما ، قضاها منفيا فى أثينا ،
عقب مصرع والده أجاممنون على أيدي أمه كليتمنسترا ، وعشيقيها
ايجستوس . لقد عاد أورست يوم العيد السنوى ، الذى تقيمه المدينة
لموتها . ففى مثل هذا اليوم من كل عام ، ترفع صخرة ضخمة عن المقبرة ،
كى تعود الأرواح الى الحياة ، وتمارس شئونها المختلفة مدة أربع وعشرين
ساعة .

ويقابل أورست الاله المتخفى جوبيتر ، الذى يحشه على مغادرة
المدينة . وتظهر اليكترا ، وتفصح عن كراهيتها الشديدة لأمها
ولايجستوس ، وتحادث أورست دون أن تعرف شخصيته الحقيقية .
ان كليتمنسترا وايجستوس يحكما المدينة التى تعاني من الشعور
بالذنب ، لمصرع ملكها السابق أجاممنون ، ولهذا ، أرسلت الآلهة « الذباب »
لتعذيب الأهالى .

وفي هذا الفصل الأول من المسرحية ، لا يرضى سارتر بأن يكون الانسان مجرد فرد يتمتع بحريته ، وانما عليه أن يلتزم بموقف ايجابي ، ويشترك في صنع الحياة الاجتماعية . وعندما دفع بكبير الآلهة جوبيتر ، كى يدير رحي الأحداث ، تساءل بعض النقاد عن سبب تعرضه - أى سارتر - للمسائل الفوقطبيعية ، بينما هو لا يؤمن بالالهيات . وقد جاء رده يشير الى أن الله سيبقى موجودا ، ما بقى يعيش في خيالات الناس . ومن ثم ، فان كبير الآلهة فى المسرحية ، ليس الا مجرد شبح ، أو مجرد فكرة يعرضها ممثل ، تماما مثل تجسيد العدالة ، أو الفضيلة ، أو الرذيلة فى شكل تماثيل ، مع أنها لا تتواجد بذواتها. تواجدا شخصيا ملموسا . وعلى هذا ، فان الآلهة القديمة ، تمد سارتر بموضوعات صالحة للجدل والنقاش ، لأنها كما تجيء فى الأساطير ، تبدو وكأنها شخص حية ، يمكن مساءلتها ومحاورتها ، بل وتحديها وخداعها ، والتغلب عليها .

وفي الفصل الثانى من المعالجة الساتريرية ، يحتفى الشعب وقواده بتحرير أرواح الموتى من ظلام البرزخ . ويقوم ايجستوس مع كبير الكهنة ، بتذكير الناس بخطيئتهم ، والتأكيد على ذلك ، كى يبقوا دائما أسرى الخوف والشعور بالاثم . الا أن أورست يتيقن من أنه حر فى أفعاله وتصرفاته ، وأنه يستطيع أن يتحرر من كل خوف ، بل وأن يقتل ايجستوس الشرير المذنب .

ويهلح الاله جوبيتر ، ويحذر ايجستوس من الموت المتربص به ، غير أن أورست ينجح فى اغتيال كل من ايجستوس وأمه كليثمنسترا . ان سارتر - فى هذا الفصل - يصور ايجستوس كشخصية خبيثة ، تستغل مخاوف الناس ومعتقداتهم الخرافية ، لتحقيق مصالحه . فالناس مذنبون فى نظره ، لا بسبب أخطائهم الشخصية فحسب ، وانما بسبب تسترهم على مصرع ملكهم الشرعى السابق أجاممنون . وهنا يشير سارتر الى المشاركة الجماعية فى ارتكاب الجريمة . فاننا ننيب بعض أعضاء المجتمع ، لارتكاب جريمة قتل باسم المجتمع كله . وعلى هذا ، فان فعلة ايجستوس ليست فعلة فرد ، وانما هى أبعد دلالة من ذلك : انها تعبير عن سحق المجتمع على أجاممنون .

أما اشارات سارتر المتكررة فى هذا الفصل الى الموت ، وعلاقته بالمدينة ، وبالمملك والمملكة بصفة خاصة ، فانها تعد الماحات معبرة عن حالة الأوضاع المسيئة التى تظهر عندما يعتقد الناس فى أنفسهم ، بأنهم ماهيات منحجرة غير قابلة للتغيير . فايجستوس قد سئم من الحياة ، وأصبح معذبا بمفهوم العدمية ، ويحس بأنه سجين الصورة ، أو الوضع الذى

أحدثه بين رعاياه الذين لا يتحركون نحو التغيير ، ونحو ما يشفى نفوسهم ،
وانما يصرون على مواصلة النحيب ، والشعور بتأنيب الضمير . وقد
أصبحت الملكة مثله ، فى حكم الموتى ، ما دامت قد استسلمت لقدرها
الذى فرضه مصرع أجاممنون . ومن ثم ، فان الانسان بالنسبة لسارتر ،
لا يعد شيئا مذكورا اذا لم يقم بفعل ، وهو بهذا ، يساوى المجموع
الكل لأفعاله .

وفى الفصل الثالث والأخير ، نجد أورست وشقيقته اليكترا
يحتميان بمذبح الاله أبوللو . وبينما تشعر اليكترا بتعذيب الايرينيات
حتى تصل الى درجة اليأس من الحياة ، فان أورست المحرر الارادة ، لا
يشعر بالذنب ، أو تأنيب الضمير . وعندما يحاول الاله جوبيتر أن يحمل
أورست على أن يكفر عن ذنوبه ، فان أورست لا يرى فى فعلته أية جريمة
تستدعى التكفير . ويضطر جوبيتر أن يقدم عرش أراجوس الى أورست
واليكترا على شريطة أن يعمل على استمرار اقامة الشعائر الحالية ، وعلى
مواصلة احساس الناس بالخوف ، والعيول ، وتوافق اليكترا على الاستسلام
لسلطة جوبيتر ، وعلى تنفيذ مقترحه ، الا أن أورست يرفض قبول
العرض ، لأنه يفضل أن يعيش متجولا فى أنحاء البلاد ، وهو يملك حريته ،
وزمام ارادته . ثم يغادر المدينة ، متحملا ذنبها على عاتقه ، بينما يروح
الذباب - أو الوباء - يقتفى أثره . ومن هنا ، يبدو أورست تجسيدا للبطل
السارترى الأصيل ، الذى يرتكب فعلته عن اقتناع ، ويتحمل وحده
مسئولية ذلك . ومن ثم ، يثار سؤال : أليس ايجستوس - مع مواطنيه -
يعتبرون أنفسهم مسئولين عن جرائمهم ؟ أجل ، مسئولون ، ولكنهم
يدفعون ثمن ذلك ، من ندمهم وتكفيرهم . بل ان هذا الثمن - بالنسبة
لسارتر - يعد مزيفا ، لأننا لا نمحو خطايانا وذنوبنا بالضرب على
صدورنا ، واستجداء الرحمة والمغفرة ، وانما الفعل هو القادر على أن
يمحو فعلا آخر . أما ارتداء السواد ، واهالة التراب على الرؤوس ،
فليست أفعالا بالمعنى الصحيح ، وانما هى حركات سلبية .

وهكذا ، فان مسرحية « الذباب » لا تستخدم وعاءها المادى من
أسطورة « أورست » القديمة كى تجسد المبادئ الأولية فى مذهب سارتر
الوجودى فحسب ، وانما لاستخدام هذه المبادئ للدعوة الى حرية الانسان ،
وتحرير ارادته من كل قيد ، سواء كان هذا القيد مفروضا من الطبيعة ،
أو مما هو فوق الطبيعة .



والآن ، وبعد استعراض هذه النماذج المسرحية الغربية الحديثة ،
نتبين أن المعالجة الحديثة لمادة قديمة ، تتطلب من المعالج الواعى أن يردد

النظر العصري فى جوانب الأسطورة ، وأن يعزلها — ما استطاع — عن وعائها الدينى ، وتضميناتها المحلية الأصلية . كما تتطلب منه حلولاً لمشكلات التقنية والتعصير ، والتي يمكن أن تنجم عن تحويل الحبيكات والشخصيات المختارة من المصدر الملحمى أو التراجيديدى القديم ، الى بناء محدث ، دون الوقوع فى نمطية التكرار ، أو المحاكاة الحرفية ، ومثل مشكلة تجديد المادة القديمة ، وجعلها مستساغة ، وقادرة على أسر أذواق الجماهير المعاصرة ، أو كيفية خلق رباط موضوعى من النواحي النفسية والأخلاقية والدينية والميتافيزيقية بين أناس اليوم ، وعوالم الأسطورة المسرحية .

الحقيقة ، أن الأساطير اليونانية لا تزال مورداً سخياً لكتاب الدراما فى العالم بأسره ، لأن القيم الإنسانية الرفيعة لا تتجدد بوطن ، ولا تتقيد بتاريخ ، لأنها فوق حدود المكان والزمان . ولا يعنى هذا أن الأساطير نطوى فى ذاتها على معانٍ لا نهاية لها ، وإنما يعنى أن كتاب المسرح هم الذين يستطيعون — من خلال ثقافتهم ، وتفسيراتهم ، ورؤاهم الخاصة — أن يستلهموا ينبعها الثرة ، معانٍ لا نهاية لها .

بعض المصادر والمراجع

- Gide, André. **Two Legends : Oedips and Theseus** New York : 1961.
- Cocteau, Jean. **La machine infernale**. Paris : Bernard Grasset 1934.
- **The Plays of Eugene O'Neill**. New York : Radom House, 1955.
- **Les Mouches** : Paris Gallimard, 1943.
- Bell, Angela : **Ancient Greek Myths and Modern Drama**. New York : New York University Press, 1969.
- Dickinson, Hugh. **Myth on the Modern Stage**. University of Illinois Press : 1969.
- Watson-Williams, Helen. **André Gide and the Greek Myth**. Oxford : At the Clarendon Press, 1967.

عن المنهج الاشتراكي فى النقد

جورج برناردشو : دراسة عن السوبر مان البرجوازى

عن : كريستوفر كودويل

جورج برناردشو

دراسة عن السوبرمان البرجوازي

« انه رجل طيب ، وقع بين الفأبيين »

ليتين

مقدمة :

من المؤلف أن تصدر - بين الحين والآخر - فى المحيط الأدبى بانجلترا وأمريكا ، كتب فى النقد ، يشترك فى تحريرها نقاد متعددون الاتجاهات والمذاهب ، بمقالاتهم وبحوثهم التى تتناول مختلف الأشكال الأدبية .

ومن الملاحظ ، أن غالبية كتب تلك المجموعات النقدية - التى صدرت خلال العقود الأربعة الأخيرة - لا تكاد تخلو من مقالة - أو أكثر - للنقاد الانجليزى الراحل كريستوفر كودويل ، باعتباره أحد ممثلى الفكر الاشتراكي البارزين فى عالم النقد الأدبى (١) .

وكريستوفر كودويل ، هو الاسم المعار الى قلم كريستوفر سانت جورج اسبرج Sprigg ، أحد الشبان الأفذاذ ، المتعددى المواهب ، الذين يبشرون - فى سن مبكرة - بمستقبل فكرى أو فنى مزهر ، الا أن الموت يخترمهم ، قبل أن ينضجوا ، ويحققوا بعض ما وعدوا به .

ولد كريستوفر فى بيوتنى فى العشرين من أكتوبر عام ١٩٠٧ ، والتحق بالمدرسة الابتدائية فى ايلنج ، ولكنه انقطع عن الدراسة وهو فى الخامسة عشرة من عمره ، وراح يخوض غمار الحياة العملية ، بذهن متوقد ، وملكة ابداعية أصيلة ، وقدرة عجيبة على تحصيل المعرفة . اذ استطاع - قبل أن يبلغ الخامسة والعشرين من عمره القصير - أن يعمل صحفياً فى جريدة « يوركشاير أوبزرفر » مدة تزيد على ثلاث سنوات وأن يشغف بالهندسة ، والعلوم ، والملاحة الجوية ، ويعمل محرراً ثم مديراً لدار نشر متخصصة فى علوم الطيران ، وأن يخترع جهازاً خاصاً بتعشيق التروس الآلية ، أشاد به المتخصصون فى إحدى مجالات هندسة

السيارات • هذا ، بالإضافة الى ما نشره من خمسة كتب مدرسية حول الطيران ، وسبع روايات بوليسية ، وبعض القصص القصيرة ، والقصائد •

وفى سنة ١٩٣٤ ، أخذ كريستوفر كودويل يهتم بأسس التفكير الماركسى ، فدرس أعمال ماركس وانجلز ولينين ، وبعض شراحهم ومعارضيه • وفى العام التالى ، سكن فى حى بوبلر بلندن ، وانضم الى فرع الحزب به ، وأخذ يخالط عمال حوض السفن ، وأفراد الطبقة البروليتارية ، ويشاركهم مشكلاتهم وتطلعاتهم المستقبلية •

ولما اشتعلت نيران الحرب الأهلية فى أسبانيا ، أختير كودويل ليسوق سيارة اسعاف ، اشتراها فرع الحزب بالتبرعات التى جمعها • وبعد توصيلها الى الجمهوريين المناضلين ، انخرط جنديا فى « اللواء الدولى » • وخلال إحدى الغارات الحربية المعادية ، قتل كودويل مع الكثيرين من رفاقه ، وكان ذلك فى اليوم الثانى عشر من شهر فبراير عام ١٩٣٧ ، ولم يكن قد أتم الثلاثين من عمره •

ولقد ترك كودويل أعمالا أدبية ونقدية مخطوطة ، نشر معظمها بعد موته • وفى مقدمة تلك الأعمال التى طبعت :

- « هذى يدى » (رواية) — ١٩٣٦ •
- « أزمة فى الفيزيقا » — ١٩٣٩ •
- « قصائد » — ١٩٤٩ •
- « دراسات فى ثقافة تحتضر » — ١٩٥٨ (٢) •
- « دراسات اضافية فى ثقافة تحتضر » — ١٩٥٨ •
- « الوهم والواقع : دراسة فى منابع الشعر » — ١٩٦٣ (٣) •
- « الرواية والواقعية : دراسة فى الأدب الانجليزى البرجوازي » — ١٩٧١ •

ولقد اعتبرت كتابات كودويل — رغم ضآلة حجمها الكمي — من أولى المحاولات التى بذلت للوصول الى حلول ماركسية ، لمشكلات علم الجمال الأساسية (٤) • بل بقى طوال ثلاثين عاما — على الأقل — بعد موته ، أهم ناقد ظهر فى الثقافة الانجليزية ، واستطاع أن يحلل بعض جوانبها ،

فى ضوء استيعاب واع للمفاهيم الماركسية • ولعل أبرز اسهام شارك به فى علم الجمال الماركسى - كما يقول دارسوه - هو نظريته فى وظيفة الأدب •

فلم يكن يعنيه سبب انتاج المجتمعات المختلفة ، أنماطا مختلفة من الأدب ، بقدر ما كان يعنيه سبب وجود الأدب والفن بوجه عام • ومن هنا ، أخذ يدرس الأدب (فى) المجتمع ، وليس كمجرد انعكاس للمجتمع • ومع أن الفن يعمل من خلال أفراد - اذ أن مهمته تتعلق بالأفراد كأفراد - الا أن كودويل وجد أن مهمة الأدب الاجتماعية ، لا تتضح الا عند الالتزام بنظرة الى المجتمع ككل • وللوصول الى تلك المهمة الاجتماعية ، كان عليه أن يلتزم بنظرة جدلية للأدب ، لا تراه كأعمال جامدة ، وإنما صيرورية • فالأدب والمجتمع يعيشان فى وحدة جدلية • فالوجود الاجتماعى لا يقوم الا بتصميم الأدب فحسب ، ولكن الأدب - بدوره - يقوم بالتأثير فى المجتمع • لقد درس كودويل - فى أعماله المتأخرة بصفة خاصة - الأدب فى علاقته بحياة المجتمع ، وهو مدرك أن الأدب - كأى نتاج اجتماعى آخر - يؤدي شيئا ، له وظيفة فى حياة الانسان •

ولا شك أن كودويل ليس الناقد الأول - أو الوحيد - الذى يؤمن بأن للأدب وظيفة • ولكنه الرائد الذى حاول أن يصل الى نظرية تتعلق بالوظيفة الاجتماعية - أى نظرة للأدب كعامل له وظيفة ، ويعمل فى المجتمع ككل ، وليس فى الأفراد كوحدات منفصلة تؤلف هذا المجتمع •

ولا شك - مرة أخرى - أن هناك نقادا آخرين ، رأوا للأدب وظيفة اجتماعية ، ولكن دون أن يروا هدفا لتلك الوظيفة • فالقول بأن الأدب « يفعل شيئا » ، ليس كافيا ، وإنما يجب أن تكون للوظيفة هدف وغاية • وهنا ، يرى كودويل أن الأدب يعمل كى يزيد من حرية الانسان • وهو عندما يقوم بمهمته على نحو صحيح ، يزيد من تحرر الانسان ، وتحرر المجتمع • والأدب الذى لا يزيد من حرية الانسان - أو ينقص منها - لا يؤدي مهمته على النحو الصحيح ، بل هو أدب سيئ (٥) •

ومن الملاحظ ، أن الدارس لأعمال كودويل النقدية ، لا يعدم - رغم سخائها الفكرى - أن يلمس مزيجا من السلبيات فى التفكير والتعبير • فهى تفتقر الى التنظيم والمنهجية الأكاديمية ، كما أنه يقفز من نقطة الى أخرى ، ويعتسف فى الاستنتاج ، ويلعب بالألفاظ والعبارات ، ويتغامض ، ويتناقض ، ويتطرف ، ولربما رجع ذلك - وغيره - الى أنه وضع كتابا فى مرحلة غضة من حياته ، وفى فترة قصيرة • ومن هنا ، يصعب نعتة ، بأنه « باحث ناضج » •

ومقالته عن شو - التى نترجمها هنا - مصابة فى أصلها ، ببعض تلك المآخذ . كما أنها تتوغل فى التفسيرات والتعليقات الأيديولوجية على نحو عريض ، بينما لا تتيح غير فرصة - جد محدودة - لمسرحيات شو ، يجب أن تحتل المساحة الأعرض ، لأنها لب الموضوع ، وكما أن آراءه لا تعبر إلا عن موقفه الفكرى الشخصى ، وتحتاج الى تعليقات مستفيضة خارج النطاق الأدبى ، فان فكر شو - وأعماله المسرحية بصفة خاصة - تعتبر فى نظر المترجم ، أوسع من أن ينظر اليها الناقد من ثقب فى باب . فتراث شو المسرحى - حتى موت كودويل - كان ولما يزل أكبر حجما من تحليلاته الأيديولوجية ، حتى ولو كان - بحق - أول منظر تطبق للفكر الماركسى ، فى النقد الانجليزى (٦) .

د . ابراهيم حمادة

اكتسب جورج برنارد شو - خلال حياته - اعترافا بشهرة عريضة بين أفراد « الطبقة الوسطى » العاديين ، سواء هنا فى انجلترا ، أو فى أمريكا ، باعتباره ممثلا للفكر الاشتراكى . وقضية شو ممتعة ، وذات دلالة ، فى كثير من الأوجه ، وتبرهن على مدى استعصاء الوهم البرجوازي وعناده . فقد يكون البرجوازي ملما بأصول الماركسية ، وحادا فى نقده للنظام الاشتراكى ، بل وحريصا على تغييره ، ولكن - مع هذا - لا يؤدي ذلك كله ، إلا الى ضرب الهواء ضربا عبثيا ، لأنه يعتقد أن الانسان حر فى ذاته .

وشو فوضوى سابق ، ونباتى ، وعضو فى الجمعية الفابية ، ثم فاشستى اشتراكى فى أعوامه الأخيرة . وهو - بالحنمية - اشتراكى يوتوبى Utopian . وقد شرح فكرته عن اليوتوبيا فى مسرحيته « العودة الى ميتشمولج » حيث فردوس القدامى الذين كانوا يقضون أيامهم فى مسائل الفكر ، بينما كان الشبان المتخايلون مشغولين بالعمل **الفعال** فى مجالى الابداع الفنى والعلوم .

ثم كشف شو - بعدئذ - عن ضعف ، وكذلك عن جوهر نوعية اشتراكيته المتسمة بالبرجوازية . وهى تعطى الأولوية للتأمل الخالص . وعند التأمل المحض ، يكون المرء وحيدا ، ومعفى - على نحو واضح - من التعاون ، وملفوف فى عالم خاص . وعندئذ ، يعتقد - حسب التفكير البرجوازي - أنه حر تماما . أليس ذلك هو وهم العالم ؟؟ كلا ، ان العلم ليس فكرا **خالصا** ، ولكنه الفكر المؤيد بالعمل ، والذي يتفحص كل تأملاته فى ضوء الواقع . انه الفكر كما ينبغى أن يكون فكرا ، يمر دائما بحركة جدلية بين المعرفة والكينونة ، بين الحلم والواقع الخارجى . ان

شو يمقت هذا النوع من الفكر • انه يمقت العلم الحديث ، لا - كما ينبغي - من حيث ضعفه الانساني ، ولكنه يمقته من حيث جوهره .
وخصائصه الاجتماعية ، بل ومن حيث كل خير في دوره النشاط الخلاق •

ان هذا لمشهد مألوف : يحاول المفكر - بصفة مستمرة - أن يسيطر على الواقع المعادى له عن طريق « الفكر » الخالص • وانه لمن الضعف الانساني ، أن يعتقد المرء أنه بارتداده الى خياله ، يستطيع استنباط مقولات ، أو تعاويد سحرية ، تعيينه على اخضاع الواقع بالتأمل • وهذا خطأ الشخص « النظرى » ، المتنبئ ، الميتافيزيقى ، المتغامض تغامضا صوفيا • خطأ يعد - فى صورته المرضية - عصابيا • انه أثر - بقى فينا جميعا - من آثار الانسان البدائي الذى كان يؤمن بالسحر • وهذا الخطأ - عند شو - يتخذ خصيصة الشكل البرجوازي - فهو - أى شو - يرى أن الحقيقة تؤدي الى الحرية ، ولكنه يرفض أن يدرك أن هذا الفهم نتاج اجتماعى ، وليس شيئا يستطيع الانسان البارح أن يعثر عليه وحده • ان شو لا يزال يعتقد أن الانسان يستطيع أن يستخرج من روحه الأفلاطونية ، حكمة خالصة فى صيغة أفكار تسود العالم ، وأن يستخرج من المجادلات والاستدلالات المنطقية ، دون عمل اجتماعى - وعيا ، يكون جديدا وأكثر سموا •

ومن الملاحظ ، أن الفنان الحق - كالعالم الحق - لا يمكن أن يرتكب هذا الخطأ • فكلاهما يجد نفسه مدفوعا - دفعا متصلا - الى الارتباط بالواقع ، وكلاهما يرغب فى الواقع ، ويبحث عنه خارج نفسه •

ان الواقع عريض ، وقاس • وكلما حاول الانسان معرفته ، وجده - فى جوهره - يزداد تعقيدا • ان معرفته تتطلب جهودا اجتماعية تتراكم عبر أجيال من الناس • كما غدا العلم معقدا ، حتى لم يعد الشخص لا يأمل الا فى أن يلم بجزء ضئيل فيه الماما تاما • لقد تلاشى الحلم القديم الذى كان يطمح فى أن يلم عقل انسان واحد بكل المعارف • يجب أن يقتنع الناس بالتعاون معا ، وأن يضع كل منهم بضع غرزات تطريزية ، فى هذا النسيج المتراعى الأطراف • بل حتى تلك الغرزات القليلة التى يشترك بها ، يمكن أن تكون معقدة ، كذلك التصميم الهائل الذى وضعه كل من نيوتن ، أو داروين •

وهنا ، لا يصبر شو - بفرديته البرجوازية - على القيود التى يفرضها العلم - من خلال ذهن واحد حاد - للسيطرة على الواقع • ولانه لا يستطيع أن يأمل فى السيطرة على أجهزة العلم ، فانه يزيحه عن طريقه تماما ، كما لو أنه عمل من أعمال السحر • ويصرح شو ، أنه لمن اللغو

القول بأن الشمس تبعد تسعين مليون ميلا عن الأرض ، وأن الانتخاب الطبيعي مناف للعقل . وبدلا من تلك المفاهيم التي أمكن التوصل اليها بعد جهد جهيد ، يطرح شمو أمامنا ، أفكارا مستقاة تماما من رغباته الخاصة ، كتلك التي ينظرها عن العالم ، أى هندی مستشيخ . وبعد أن يزيح شمو العلم كله كلغو باطل ، يعيد كتابة تاريخ الواقع على أساس « قوة الحياة » التي يمارسها عراف ساحر ، أو اله يعترض على الغد . فعلم الفضاء – في نظر شمو – شيء بربرى ، بل مثالى . هذا ويسيطر شمو على تلك الظروف القاسية المحزنة ، الخشنة ، بطريقة عصابية مألوفة ، وذلك بأن يفرض عليها سلسلة من الأباطيل الوهمية ، وعلى نمط : ارغب تتحقق رغبتك . وهذا لا يعنى أن شمو أحق ، ولكن لأنه – بالضبط – أسير ذهن حاد بطبيعته . وهذه الذهنية الحادة جدا ، أكسبته شعورا بالزهو ، حمله على أن يشعر بأنه يجب أن يكون قادرا على أن يسيطر على المعرفة كلها دون عون اجتماعي ، ولكن عن طريق التفكير الذهني المحض . انه لا يعترف – الا على نحو خاطف – بالطبيعة الاجتماعية للمعرفة . ومن ثم ، نجد في عالمه تأثيرا أشبه بتأثير ذلك الساحر المطب المتألق ، الذي يضع نظريات عن الحياة . ولما كان الشخص العام المثقف لا يزال مصابا بعدوى هذا التنظير الهمجي المشابه ، فلن يكون من الغريب ألا يروح يتقصى حقيقة الفجاجة المتجوهره في كل فلسفة شمو . برجوازي يتحدث الى برجوازي .

وانه لمن الهمجية الاعتقاد في الفعل دون الفكر ، فذاك من هرطقة الفاشيست . كما يتعادل مع هذا همجية ، الاعتقاد في الفكر دون الفعل ، فذاك من هرطقة الفكر البرجوازي . ان الفكر يضحي مشلولاً عندما يتوقف عن الفعل ، أو هو – بالأحرى – كآلة التي تدور بسرعة دون أن يكون فيها ما تصنعه ، فالفكر – اذن – عون للفعل . ان الفكر يقود الفعل ، ولكنه يتعلم كيف يقود ، من الفعل . فالكينونة يجب – كما هو ثابت تاريخيا ودائما – أن تسبق المعرفة ، لأن المعرفة تتطور كامتداد للكينونة .

ان ايمان شمو الغريزي البرجوازي بألوية الفكر الفردي ، لا يتضح – بالطبع – في عالمه المضحك ، ويوتوبيته الكريهة فحسب ، وانما كذلك في بيولوجيته البتلرية (٧) التي يقرر فيها مختلف الحيوانات ما اذا كانت تريد رقابا طويلة ، أو ما الى ذلك . وعن طريق تركيز أذهانها فيما تريد ، تنجح في استنباتاته وتنميطه . وبالرغم من الجانب المضحك في تلك اللاماركية البتلرية الجديدة (٨) ، فان لها تأثيرا عاطفيا هائلا على العقل البرجوازي . فهي تستهوى – على نحو قوى – العلماء المتعقلين ، حتى عندما يقرون بعدم وجود ذرة من دليل يمكن أن تؤيد هذه الفرضية ،

بينما هناك كل أنواع الأدلة التي تؤيد وجهة النظر العكسية . ومع هذا ، يصرون على منح تلك الفرضية موافقتهم المؤقتة ، لأنها تبدو لهم « لطيفة » جدا . ويبدو أن مفهوم العقل المولع بالمفاهيم البرجوازية عن الحرية والحكم الذاتي لعقل الفرد ، وكأنه يعد بديل للفردوس الذي تنكره الجبرية Determinism .

ما كان لهذا أهمية ، لو أن فابية شو لم تتدخل كل أعماله ، وتسلبها كل قيمة فنية ، بل وكل قيمة سياسية أيضا . فبسبب اعتقاده بأولوية عزل الفكر ، تجردت جميع مسرحياته من الانسانية ، لأنها تمثل الكائنات البشرية ، وكأنها عقول تمشي . ولكن لحسن الحظ ، أنها ليست كذلك ، والا كان الجنس البشرى قد انقرض منذ أمد بعيد في بعض أحلام المنطق الفانتازية ، وفي الميتافيزيقا .

ان الكائنات البشرية جبال من الكينونة اللاوعية ، تسيرها أخاديد عتيقة من الغريزة ، والحياة البسيطة . بينما يبرق في قممها – بين الحين والآخر – نوع فسفوري من الوعي . وهذا البريق الفسفوري الواعي ، يستمد قيمته وقوته من الانفعالات والغرائز ، بينما شكله وحده مستمد من صيغ الفكر الذهنية . ولقد راح الانسان – خلال حقبة طويلة متعاقبة يكافح في جعل هذا الوعي أكثر كثافة وقوة : اذ أخذ الفنان يتسلسل بالانفعالات ويقويها ، بينما أخذ العالم يزداد امتلاء الشكل الفكري ، ويجعله أكثر واقعية . وفي كلتا الحالتين ، كان يتم ذلك عن طريق الهاب المزد من الكائنات بلهب خفيف . وعلى أية حال ، فان شو مأخوذ باللهب « الخالص » ، ولمعان الفسفور منفصلا عن الكائن . وهكذا يصبح تجريد الأفكار – على هذا النحو – شيئا فارغا وصغيرا ، ويطرق الآذان كصوت يرن من بعيد . لقد أصبحت مسرحيات شو أشبه بـ « باليه غير أرضي » ، تلعبه فصائل من المخلوقات التي لا دم فيها .

ان هذا الوعي الذي هو مزيج من الفكر والشعور ، ليس مصدرا للقوة الاجتماعية ، وانما هو جزء منه . ان المجتمع بمصانعه ، وبنائاته ، وصلابته المادية ، دائم الحضور تحت الكائن الواقعي . فهناك نوع من الحزانات الضخمة في كل انسان لما هو مجهول ، ولا شعوري ولا معقول وعلى هذا ، نستطيع القول بأن الحياة الواعية في أي انسان ، ليست سوى وميض متقطع فوق كتلة وجوده الكلي . بالاضافة الى هذا ، هناك نوع من الخشونة الشبيهة بصلابة ظهر السلحفاة ، في الجزء الواعي من المجتمع ، يقاوم التغيير ، حتى عندما تجري التغييرات – تحت هذه التعميمات – في المادة ، والتقنية ، وتفصيلات الكائن الواقعي . وهذا ما يشير في كل انسان توترا ، يعتبر القوة المحركة الحقيقية في المجتمع ،

والتي تنتج الفنانين ، والشعراء ، والأنبياء ، والمجانين ، والعصابيين .
وكل المظنونات الصغيرة ، واللامعقوليات ، والنزوات ، والانفعالات
الغجائية . اللامنطقية ، وكل الملذات والمخاوف ، وكل شيء يجعل الحياة
كما هي عليه ، وكل ما يبهج الفنان ، ويشير ذعر العصابي . انها مجموع
ما هو صعب ، وثورى ، وضد المحافظة . انها كل شيء لا يستطيع أن
يقنع بالحاضر ، فتجعل العاشقين يملون العشق ، والأطفال يفرون من
دائرة آبائهم وأمهاتهم السعيدة ، والناس يهلكون أنفسهم فى أشياء - من
الواضح - ألا نفع فيها .

هذا المنبع لكل ما يسعد ويشقى ، انما هو التفاوت بين كيان الانسان
ووعيه ، وهو الذى يسير المجتمع ، ويجعل الحياة نشطة . والآن ، هذا
التوتر كله ، بل كل شيء تحت المجال العقلى الميت ، قد أمحى عند شو .
ان مبدأ (حب الحياة) - الذى يعد البديل الألوهى الفج لهذا الكائن
الواقعى الفعال - انما هو نفسه فكرة عقلية . وهكذا ، كانت شخصياته
غير انسانية ، لأن كل صراعاتها تقع على صعيد المعقول ، ولا شيء من
صراعاتها وجد حلا . والا كيف يستطيع المنطق أن يحل تناقضاته الأبدية ،
والتي لا يمكن أن تتكون الا فى الفعل ؟؟ ان هذا التوتر يخلق « أبطالاً »
مثل قيصر ، وجان دارك ، من الذين يستجلبون الى الوجود - استجابة
لتوجيه من تجربة غير مصاغ فى شكل - طاقات ضخمة من الموهبة ،
لا يستطيعون أن يعرفوا شيئاً عن طبيعتها ، ومع هذا ، يبدو التاريخ
ذاته ، وقد وضع نفسه فى طاعتهم . ومثل هؤلاء الأبطال غير مفهومين
لشو . وهو مضطر الى أن يفترض أن كل ما يقومون به ، انما يتم بارادتهم
الواعية . ومن ثم يبدو له هؤلاء الأبطال ، وكأنهم شخص صغرة متقنة
الصنع فى أحد كتب التاريخ البرجوازي . انها ليست تماما من البشر .
بل ويعتبر حياتهم - فى هدوء - وكأنها أوراق امتحان خاص بـ « تيارات
التغير الاجتماعى » . ان تلك المسرحيات ليست من الدراما فى شيء .
وليست فنا ، وانما مجرد مجادلات . وهى ككل المجادلات ، لا تقترح
الحلول ، وتفتقر الى النهاية المأسوية ، والى التطور الزمنى ، أو الوحدة
الفنية .

ولهذا السبب أيضا ، يبدو شو أرسئقراطى العقل ، ولا يبدو أحد
فى مسرحياته الا وفى قدرته أن يعلن عن دوافعه بشكل عقلانى ، وبكل
دقة عند الطلب ، وفورا ، اللهم الا اذا كانت شخصية مضحكة ، أو من
الدرجة الثانية . ان الممثلين لا شيء ، وانما المفكرون هم كل شيء . بل
حتى الانسان الذى يكون فى واقع الحياة قويا ، وهائلا ، وبلا عقل تماما
- كصانع الأسلحة فى مسرحية « الميجوز برباره » - يجب أن يتحول

— كما يظن شو — الى انسان نظرى لامع ، قبل أن يكون مؤثرا فوق خشبة المسرح . ولكننا نعرف جميعا ، ونعجب بالشخصيات المجردة من القدرة على الصياغة العقلية ، والتي تبدو بتأثيرها على الواقع ، أكثر نبلا ، وشموخا ، وقوة ، وتأثيرا من أى واحد من أصدقائنا العقلانيين . اننا فى الحياة ، وعند الأحداث ، نعرف بما فيه الكفاية تماما ، أن الفكر وحده لا يكفى لتسيير العالم ، وأننا ، نقر بذلك عند اجلالنا للفن «الخادع» و «اللاعقلانى» ، ذلك الفن الذى يخاطب تجربتنا وحدها ، ويحركها الى وعى سريع ، وعاطفى محض . اننا لا نجد فى احدى مسرحيات شو ، شخصية من تلك الشخصيات التى وردت فى تاريخ العالم ، ولها شأن كبير فى حرب ، أو فى فن ، أو فى حكم ، أو فى أخلاق . انه لا يستطيع أن يصور شخصية مؤثرة ، دون أن يجعلها تناقش مناقشة بارعة فى الجدلية البرجوازية . ويتجلى هذا الضعف — بالطبع — فى شخصياته البروليتارية . كالبروتاريين فى دار جيش الخلاص فى مسرحية « الميجور برباره » والذين يبدون — فى بساطه — وكأنهم رسوم كاريكاتيرية . ويمكنهم « بالتعليم » وحده ، أن يكونوا جديرين بالاحترام ، كالسائق فى مسرحية « الانسان ، والانسان الأسمى » .

وبناء على ما تقدم ، نجد أن عالم شو المثالى ، ليس هو العالم الشيوعى ، وانما هو كعالم ويلز الذى يحكمه العقلاء من الساموراي (٩) الذين يرشدون العمال الفقراء المضطربى الذهن ، انه عالم الفاشية . فالمفكرون البرجوازيون المأخوذون بالرأى المزيف المتعلق بطبيعة الحرية ، تسوقهم — فى النهاية — المتناقضات الكامنة فى هذا الرأى الى ما هو نقيض الحرية ، وهو الفاشية . ان يوتوبيا شو عالم مخطط سلفا ، وفرض من أعلى فرضا ، حيث يكون التنظيم فى أيدي بيروقراطية المفكرين . ان عالما كهذا ، ينكره عالم الشيوعية ، حيث يشترك الجميع فى الحكم ، وحيث المفكرون النشطون — الذين لم يعودوا منفصلين عن الوجود — يتعلمون من العامل الواعى ، تماما مثلما يحتاج العمال الى توجيه الفكرة وبهذا ، يمتد الجسر فوق الفجوة الطبقيّة المصيرية بين الفكر والفعل . ان هذا العالم — بموظفيه الذين يمكن استبدالهم بلا ضرورة لأن يكونوا مدربين على العمل — انما هو نقيض الحلم ، أو الكابوس الفابى القديم . تلك اليوتوبيا الطبقيّة ، التى تتخذ الطبقة الحاكمة فيها الآن شكل بيروقراطية ، ثابتة ، عقلانية ، مدربة ، تقوم بقيادة قوى الدولة (لصالح البروليتاريا . لقد كان هذا العالم فى نظر الطبقة الوسطى حلما ممتعا ، تلك الطبقة التى لا ملكت زمام العالم كالرأسماليين ، ولا تأكدت من أنها ستملكه ذات يوم كالبروليتاريا . انه لحلم لن يتحقق ، ذاك الذى يقصى

المفكر بعيدا عن البروليتارى ، ويجعله حصنا للرجعية والفاشية . ان شو لا يزال مأخوذا بفكرة أن الحرية كنوع من الدواء الذى يمكن أن يفرضه انسان حسن النية على عامل « جاهل » من الخارج . ان تلك الحرية ، يمكن أن تكون دواء للبرجوازي ، وليست للعامل . ان شو لا يدرك أنه لا المفكر ، ولا العامل – يملك – حتى الآن – تلك الحرية الثمينة ، كى يقدمها ، لأن كليهما محصور داخل حدود مقولات عصره . أما الشيوعية ، فهى الابداع النشط للحرية الحقيقية التى لا يستطيع أحد أن يمنحها لأحد . انها رحلة استكشاف ، ولكننا واثقون من شىء واحد . ان الحرية التى حققها الرومانيون ، والسادة الاقطاعيون والبرجوازيون ، برهنت على زيفها ، لأنهم – فى بساطة – اعتقدوا أن الطبقة الحاكمة يمكن أن تجدها ، ثم تقوم بفرضها على المجتمع . ولكننا نستطيع أن ندرك أنهم فشلوا ، وأن الانسان – فى كل مكان – لا يزال مصفدا فى الأغلال ، وذلك لأنهم لم يشتركوا فى البحث عن الحرية مع عبيدهم ، وأرقائهم ، أو مع البروليتاريا التى يستغلونها . كما أنهم لم يفعلوا ذلك ، لأنهم اذا فعلوه ، لن يعودوا طبقة حاكمة ، وهو أمر يستحيل حتى تتطور القوى الانتاجية ، وتصل الى مرحلة لا تصبح معها ضرورة لوجود طبقات حاكمة . وعلى هذا ، قبل أن يبحث المفكر الحسنى النية – مثل شو – فى تلك الحرية العسيرة ، يجب عليه – أولا – أن يساعد فى تغيير نظام العلاقات الاجتماعية ، الى نظام يتسلم فيه كل الناس – لا طبقة واحدة – أعنة المجتمع فى أيديهم . اذا ما أراد الانسان أن يحقق الحرية ، عليه أن يحكم نفسه ، ولكن لأنه يعيش فى مجتمع ، وأن المجتمع يعيش بعلاقاته الانتاجية وفيها ، فهذا يعنى أنه لكى يحقق الناس الحرية ، يجب على المجتمع أن يسيطر على علاقاته الانتاجية . ولكى يحكم الانسان نفسه ، عليه أن يفترض أن هذا المجتمع ليس محكوما بطبقة لا يكون هو فردا فيها . ان البحث عن الحرية وحدها يبدأ فى دولة بلا طبقات . فعندما يحكم المجتمع نفسه تماما ، يستطيع أن يتعلم الطرق الصعبة للحرية . ولكن كيف يتحقق ذلك ، بينما تخطط لمصيره طبقة ، أو تتحكم فيه مساومات تجرى فى سوق ما ، أو حتى تديره شركة مكونة من الساموراي الظرفاء ؟؟ بل كيف يحقق مفكر سامورائى اتفاقا مع غيره ، بينما لم يحدث من قبل قط ، أن اتفق فيلسوفان على الحقيقة المطلقة ، أو على العدالة ؟؟ لم يوجد قط الا حكم واحد للمفكر المتناهى – هو : الفعل . ولكن فى عالم يحكمه الفكر ، بينما يتوجب على الفعل أن يمسك لسانه ، كيف يمكن حل القضية ؟؟ ان الفعل يتدخل مسام المجتمع : وحياته هى ما يقوم به كل انسان من فعل . ان المجتمع يتمزق اربا ، عندما يحاول تصميم شكله فكر قلة ، تتمتع بامتيازات ، ومنفصلة عن فعل الأكثرية . وما دام شو ينكر – صراحة –

الحقيقة الجوهرية التي تقول بأن الفكر ينبع من الكينونة ، وأن الانسان يغير وعيه عن طريق تغيير علاقاته الاجتماعية (والتغيير يأتي نتيجة ضغط الكينونة الواقعية التي تكمن تحت تلك العلاقات) فانه عليه - أى على شو - أن ينكر بالضرورة قوة تأثير الفعل الثورى ، اذا ما قورن بالنشاطات الدعاوية Propaganda . ان شو يعتقد - مثل ويلز - أن الوعظ وحده سيجرك العالم . الا أن العالم يتحرك ، ومع أنه يتحرك خلال الوعظ وبه أيضا - غير أن ذلك لا يعنى أن كل المواعظ تحركه ، ولكنه لا يتحرك الا بهذا الوعظ الذى يتحرك طبقا لقانون حركة العالم ، الذى يسير قدما مع مسار الفعل ، والذى يقطع على الأحداث طريقها . ومع هذا ، يظن المفكر البرجوازي دائما ، أنه مهما يكن رأيه فى الحقيقة المطلقة ، أو فى العدالة (أو فى النبائية ، أو الدخول المتساوية ، أو التطعيم المضاد لشيء ما) يمكن فرضه على العالم عن طريق المحاولات الناجحة . وكذلك هى مسرحيات شو .

الا أن شو يواجه هنا مأزقا . ان عليه أن يفرض حقائقه المطلقة على العالم ، بممارسة الجدل المنطقى . الا أن عالم غير المفكرين أو نصف المفكرين الذى يفرض عليه حقائقه ، انما هو بالضرورة ، نوع أدنى من المخلوقات : مجرد عمال ، مجموعة حمقى من غير المفكرين ، كتلة جماعية بلاستيكية Plastic ، بلا شكل ، راح ينقذها من الكارثة سادة الابداع المفكرون ، بأوامرهم شبه الالهية . كيف يستطيع امرؤ أن يحقق تلك المخلوقات بالحس والفهم ؟؟ ما الذى يمكن أن يجذب تلك العقول الطفولية التافهة ؟؟ ان على المرء - بالطبع - أن يعاملهم كما يعامل الأطفال ، وأن يكسو حبوب التعقل بسكر المفارقات ، والفكاهة ، ويحدث نشط ، مناف للعقل والواقع .

وهكذا ، منع ايمان شو بألوية الوعي الفكرى من أن يصبح فنانا ، مثلما منعه نفس الايمان من أن يصبح مفكرا جادا ، أو قوة حقيقية داخل الوعي المعاصر . ولكنه أصبح مهرج العالم ، لأن مهمته أو رسالته كانت دائما مكسوة بسكر الفكاهة ، وكانت تؤخذ دائما على أنها دعوة الى الضحك . ان البرجوازية البريطانية التي تجاهلت ماركس ، وحطت من قدر لينين ، وألقت ب توم مان الى السجن ، نظرت الى شو بمرح متسامح لطيف ، وكأنه نوع من أنواع مهرجى البلاط . ان الناس الذين انتقصهم انتقصوه . أما السكر الذى غلف به حبوبه ، فقد منعها من أن تفعل فعلها .

وعلى النقيض من ذلك ، لم يحاول ماركس أن يجعل كتابه « رأس المال » يستهوى عقل البرجوازية البريطانية المجهد ، ولم يحاول أن يكون.

كتابه أكثر الكتب بيعا ، أو يخفى آراءه فى رواجات الوسط اند • انه لم يدل بأحاديث ، أو يجر مقابلات فكهة ، للصحافة المعاصرة • لم يكن اسمه معروفا الا لقلّة من معاصريه الانجليز ، بينما كان اسم شو ذائعا بين الملايين • ولكن لأن ماركس قدم رسالته فى جدية ، وعامل أفراد الجنس البشرى كنظراء له ، فقد استقبلت رسالته استقبالا جادا وحسنا • ولانه لم يكن يؤمن بأن الفكر يحكم العالم ، وانما يؤمن بأن على الفكر أن يتبع مجرى الفعل ، فان فكره بقى خلاقا فى العالم أكثر من فكر أى فرد آخر • فهو لم يكن السبب فى وجود حضارة جديدة تمتد على سدس سطح الكرة الأرضية فحسب ، بل اننا نجد فى جميع أقطار العالم الأخرى ، كل العناصر الثورية تتجمع حول فكر ماركس ، بل ان كل السياسات المعاصرة لا تكتسب دلالاتها الهامة الا بمقدار كونها مع ماركس ، أو ضده •

لن نجد اجابة ، اذا ما قلنا أن عقل ماركس أعظم من عقل شو • ولا شك ، لو أن شو كان هو ماركس ، لكان هو ماركس فعلا • ولن نجد أحدا وضع معيارا لقياس العقول بذواتها ، ما دامت العقول لا توجد بذواتها ، وانما توجد فقط بعقلانياتها الصريحة • لقد كان كل من شو وماركس من ذوى العقول الشاقبة ، كما يتضح ذلك فى كتابات كل منهما • وكان كلاهما يدرك – بالتجربة – انهيار العلاقات الاجتماعية للبرجوازية الجشعة • الا أن عقل أحدهما كان قادرا على أن يقفز الى الأمام نحو المستقبل ، بينما بقى عقل الآخر دائما ، حبيس مقولات البرجوازية التى يحتقرها • ولأن شو قدم رسالته فى كياسة مستعلية لا تدل على احترام الآخر ، ولأنه عامل أفراد الجنس البشرى كما لو أنهم أدنى منه ، فان رسالته قرئت على نحو واسع ، ولكن مع قليل من الاعتبار • أما الرسالة ذاتها ، فتكشف عن كل الزيف ، وعن لاواقعية الموقف الذى صاحب تبليغها •

ان شو قرأ ماركس فى بواكير حياته ، وكان له بذلك الخيار فى أن يكون ثوريا خطيرا ، أو أن يكون مصلحا شعبيا ، يحلم بعالم تنقذه الطبقة الوسطى • وعلى الرغم من أن ماركس قد أطلعه على عار الحياة البرجوازية وأكاذيبها ، الا أن شو قرر رفض الاعتراف بضرورة الاطاحة بهذه الطبقة البالية على يد طبقة المستقبل • ومنذ ذلك الحين ، انقسم شو على نفسه •

ويتضح قراره هذا ، فى تاريخه الشخصى • فلقد ولد شو لأسرة تنتمى الى الطبقة الوسطى ، الا أن وضعها المالى ، ومركزها الاجتماعى ، أصيبا بالتدهور الى حد مربك • غير أن شو ، الشاب الطموح – الذى كان قد تأثر منذ طفولته بضرورة استرداد مركز الأسرة السابق – رحل الى لندن ، كى يحقق النجاح • وعاش فى لندن ، يتكسب – أحيانا – من

الكتابة ، وهو فقير كأي عامل • ولكن ، كان لا يزال في مقدوره – بفضل امتلاكه بدلة سهرة ، وموهبة العزف على البيانو – أن يخالط أوساط كنسجنتون الرفيعة • ومع أنه واجه عملية التأقلم البروليتارى ، الا أنه تشبث بالطبقة البرجوازية • وبالطريقة نفسها ، حينما واجه مشكلة التأقلم البروليتارى الأيدولوجى عند قراءته لماركس ، قاومها ، وتمسك بالفابية وتقاليدها البرجوازية ، ومركزها الاجتماعى المحترم •

ان تلك المشكلة ، ورده عليها ، هما اللتان حددتا أيدولوجيته ، وكذلك فنه • كما أن معرفته بماركس ، أعانته على مهاجمة كل المؤسسات البرجوازية هجوما مدمرا • ولكنه لم يكن قادرا قط ، على أن يقدم اجابة على هذا السؤال : **ماذا سيفعل هنا ، والآن ، لتحسين تلك المؤسسات ، الى جانب الكلام ؟؟** ان هذه المشكلة ، تجلت – وهى متحجبة خلف برقع الأموال الملوثة « فى أعمال له ، على نحو مكرور ، ودائما فى صورة مرقعة ، كما فى مسرحيات : « بيوت الأراذل » ، و « الميجور بارباريه » ، و « مهنة السبياسة وارين » • اننا يجب أن نقبل الأشياء كما هى عليه ، حتى يتغير النظام • ولكن ، ينبغى ألا تتخذ أبدا أية خطوات سريعة – الى جانب الكلام – لتغيير النظام • فالميجور بارباريه – التى تصاب بالذعر فى البداية ، عندما تكتشف أن المسيح الذى تؤمن به قد بيع بالمال – تنتهى مع ذلك – الى الزواج من مدير مصنع تصنيع الأسلحة ، الذى كان مالكة قد اشترى المسيح • وشو نفسه – الذى اكتشف أن الطبقة الحاكمة فاسدة حتى النخاع ، وأنها قامت على استغلال العمال – انتهى هو الآخر ، بعقد قرانه – أيدولوجيا – على المال ، والاحترام ، والشهرة ، والاصلاح السلمى ، وحتى على موسولينى فى النهاية •

ولأن شو قرأ ماركس ، فقد استطاع أن يدرك التناقضات الهامة فى هذا الحل • ولهذا السبب ، كانت مسرحياته مليئة بالتحويلات المفروضة المتعمدة ، والحلول غير المقنعة ، والهروب العام من الواقع ، عن طريق استخدام الخيال والفكاهة • ولقد عالج شو فى حياته – وببساطة شديدة – مشكلة السلع أو المنتوجات الملوثة ، الناتجة عن تعذيب الحيوانات • فاللحم ينتج عن عملية ذبح ، بينما مصل الدم ينتج عن عملية تشريح الحيوانات ، لذا ، يجب عدم استخدامها • ولكن بالرغم من امتناع فرد واحد عن ذلك ، الا أن العملية الشريرة لا تزال جارية • ولا يستطيع شو أن يعلن تخليه واستنكاره بالنسبة للمال ، ولكل المسائل غير الملموسة التى تحترمها البرجوازية ، مثل : شهرته كمفكر فابى ، بدلا من أن يكون مكبوتا كثرورى خطير • ان اللحم ، وأمصال الدم ليست ضرورية لحياة المجتمع ، ولذا ، كان من الممكن الامتناع عنهما • أما المال – فى المجتمع

البرجوازي - فهو الذي يمسك المجتمع بعضه الى بعضه : فلا يستطيع أحد أن يأكل بدون . ومن ثم ، يستحيل « الامتناع » عنه . الا أن ذلك في حد ذاته ، يكشف عن لاجدوية اقتراب هذا الامتناع البرجوازي عند شو ، من المشكلة . وهذا يشبه الداعية السلمى اللاعنفي ، الذي يرفض الحرب ، ولكنه يستمر - راضيا - في أن يطعم على حساب المجتمع . ان موقف شو المضاد للشرور الاجتماعية ، يكشف عن جبنه أمام الشر الرئيسي ، أو الحاسم جدا في المجتمع ، والذي يتقبله ، بينما يمتنع عن الشرور الأقل . وهكذا ، تقوم نباتيته مقام نوع من التعويض عن خيانتها لقضية أضخم ، وكرمز لمنهج في الإصلاح ككل . انه سيتمنع ، وسينقد ، ولكنه لن يفعل . وهذا الرفض الأخير ، يصيب نقده بعمى الفساد ، ويجعل امتناعه سلاحا فعلا من أسلحة الرجعية . وهكذا ، نجد - في كل مسرحياته ومقدماته - أن المال هو الاله ، ونحن بدون لا شيء ، ولا قوة لنا ، وعاجزون . « احصل على المال ، تستطيع أن تكون فاضلا . أما بدونك فانك لا تستطيع حتى أن تبدأ في أن تكون صالحا » . ان شو يكرر ذلك مرارا ، وبصوت مرتفع ، حتى يبدو وكأنه حريص على اقناع نفسه هو بذلك ، مثلما هو حريص على اقناع الآخرين . انه يتساءل : « تخلص عنه ، فما قيمة الغيرية والايشار ؟؟ وحتى الو ألقيت به في بالوعة ، فان وغدا من الأوغاد سيملتقطه . انتظر حتى يتغير النظام » .

ولكن ، كيف يتغير النظام ؟؟ ليس لدى شو جواب مقنع . ليست هناك حاجة لاتهام شو بالتضليل الواعي . انه سجين - عن عجز - داخل مقولات الفكر البرجوازي . وهو لا يستطيع أن يرى ذلك ، لأن الوجود يصوغ المعرفة ، ولأن الطبقات البرجوازية بكل « مهارتها » ، مقدر عليها أن تنهار ، وأن العمال بكل « غباثهم » قادرون على أن يلعبوا دورا خلاقا وفعالا ، في بناء حضارة جديدة ، على أنقاض الحضارة القديمة . وفي مواجهة هذا الخيار : العامل ، أو البرجوازي ، فان شو - بكل المعية الثقافية البرجوازية التي يستند عليها - يفضل البرجوازي على الطرف الآخر ، المتصف بالجهل ، و « اللاعقلانية » ، والذي جعله الفقر « متوحشا » . ومن هنا ، نشأت مشكلة حياته ، كيف يقنع تلك الطبقة البرجوازية بالتخلي عن آثامها . كان عليه أن يحملها على تغيير معتقدها ، أو يطوى يديه يائسا ، ولكنه في قلبه لا يؤمن بمستقبلها ، لأنه قرأ ماركس .

هذا القرار - الذي صاغته طبقته وتجربته - أدى الى كل متاعبه . فهو لم يستطع حمل نفسه - حملا حقيقيا - على الايمان بطبقة برجوازية تتولد من الغابية ، ولا تزال الأحداث تثبت - بوضوح أكثر - عجزها وتدهورها . ومن هنا ، أصبحت مسرحياته تزداد لاجدوية ، وبلا حلول .

ان الحضارة تساق « على الصخور » ، أو فى « عربة التفاح » . ان الفرج أو الانعتاق موجود فى الايمان (بقوة الحياة) ، ويؤدى بالاحتمية الى يوتوبيا (العودة الى ميتشولج) . أو يحاول – كما فى مسرحية « القديسة جوان » – أن يريح نفسه بالرجوع الى فترة تاريخية ، كانت فيها تلك الطبقة – التى ألزم نفسه بها ، أى الطبقة البرجوازية – تلعب دورا نشطا خلاقا . لذا ، صور القديسة جوان ، كبطلة ، ونبية للفردية البرجوازية ، ظهرت وسط عصر وسيط يحتضر . وفى مسرحية « بيت كسير القلب » يسجل – فى بساطة – انفصالية تشيخوف عن الوهم . وأخيرا ، ان كل فشل شو ، وكل الأمور التى أعاقته عن تحقيق الأمل الواعد فى الفن والفكر – كنتاج لمواهبه الفطرية – انما ترجع (تلك الأمور) – بشكل مباشر وأساسى – الى اختياره الحاسم للطبقة البرجوازية ، فى حقبة تاريخية معينة ، كان الاختيار فيها خطأ . وقد تسبب عن هذا الاختيار : اللاواقعية فى مسرحياته ، وافتقارها الى الحلول الدرامية ، واستبدال النقاش بالجدلية ، والايمان بقوى الحياة واليوتوبيا الفكرية ، والتناول غير المتقن للكائنات البشرية التى تقع فى الحب ، ونقص المعرفة العلمية ، ونزعة الدجل الشاذة فى كل ما يقوله شو . كما أن سخريته من الآخرين ، كان سخرية من نفسه أيضا ، لأنه يزدري نفسه ، ولكنه يزدري الآخرين بدرجة أكبر .

لقد قام شو بمهمة مفيدة ، وذلك بكشفه عن ضعف الطبقة البرجوازية . لقد كشف عن عفونة ثقافتها ، وفى نفس الوقت عهده بالمستقبل الى يديها ، ولكن لا هو ، ولا قارئه ، بقادرين على الاعتقاد فى نجاح هذا . وبذا ، يمثل – رمزيا – العقلية البرجوازية كما هى عليه اليوم : خجلانة الوجه ، وفاقدة الثقة بنفسها . انه يلعب هذا الدور النشط . وعلى هذا ، فهو احدى القوى الانهزامية ، واليائسة ، التى تساعد فى انهيار عالم ، حان وقت نهايته . ان هذا التفسخ ، ليس الا تفسخا مرضيا ، مجردا من القوى الفعالة للثورة ، التى تستطيع أن تحطم البناء الفاسد ، وتبنيه من جديد . ان تلك الثقة لم يبلغها شو قط ، كما لم يبلغ الحدس الذى يحتاجه . انه يقف الى جانب ويلز ، والورانس ، وبروست ، وهكسلى ، ورسل ، وفورستر ، وواسرمان ، وهيمنجواى ، وجالزورثى . وهم نماذج لعصرها . انهم أناس يعلنون الانخلاع عن وهم الثقافة البرجوازية بنفسها ، أناس حرروا أنفسهم من ذلك ، ولكنهم – بالرغم من هذا – غير قادرين على أن يرغبوا فى أى شئ أفضل ، أو فى الحصول على فهم يكون أقرب لتلك الثقافة البرجوازية ، التى قادت الناس – بسعيها وراء الحرية والفردية – الى مستنقع الوحل .

انها حريتهم التي يدافعون عنها بصفة دائمة • وهذا ما يجعلهم أشخاصا
مثيرين للتعاطف ، بدلا من أن يكونوا أشخاصا مأسويين ، وذلك لأنهم
عاجزون ، لا بسبب الظروف الساحقة ، وإنما بسبب توهماتهم
الشخصية •

الحواشي

— ملحوظة : جميع التهميشات — هنا — للمترجم .

(١) من بين تلك المجموعات — مثلا :

- David Lodge, ed. **20th Century Literary Criticism**. London : Longman, 1972.
- Gerald Jay Coldberg, ed. **The Modern Critical Spectrum**. New Jersey : Prentice-Hall, Inc., 1962.
- Wilbur S. Scott. **Five Approaches of Literary Criticism**. New York : Collier-Macmillan Ltd., 1962.

- (٢) وهو يتألف من مقالات عن : برناردشو — تى . اى . لورانس — دى . اتش . لورانس — اتش . ج . ويلز . ومن هذا الكتاب ، انتقينا مقالته عن شو للترجمة والتقديم :
- Christopher Caudwell : «George Bernard Shaw : A Study of the Bourgeois Superman» from **Studies in a Dying Culture**. London : Dodd Mead, 1958.

(٣) ويعد أول — بل أبرز — عمل فى النظرية الأدبية ، وضعه ناقد ماركسى انجليزى . ومن أهم موضوعاته :

موت الميثولوجيا — تطور الشعر المعاصر — الشعراء الانجليز : ١ فترة التراكم البدائى ، ٢ — فترة الثورة الصناعية ، ٣ — انحطاط الرأسمالية — حركة الشعر البرجوازى — آلية الحلم فى الشعر . . . الخ .

- (٤)
- George Thomson. «In Defence of Poetry,» **The Modern Quarterly**, Spring, 1951.

- (٥)
- David N. Margolies. **The Tunction of Literature A Study of Christopher Caudwell'e Aesthetics**. New York : International Publishers, 1969.

- (٦) للمزيد من المراجع عن أعمال كودويل ، الى جانب ما نقدم ، نذكر :
- Stanley Edgar Hyman. «Christopher Caudwell and Marxist Criticism» in **The Armed Vision**. New York : 1948.

— Samuel Hynes, Introduction to C. Caudwell's Romance and Realism : A study in English Bourgeois Literature. 1971.

(٧) يشير الى صمويل بتلر (١٨٣٥ - ١٩٠٢) الروائي الانجليزى الساخر • وله رأى فى التطور ضد نظرية الانتخاب الطبيعى •

(٨) الاشارة الى جان لامارك (١٧٤٤ - ١٨٢٩) ، وهو عالم طبيعى فرنسى ، ومن طليعة الباحثين فى التشريح المقارن • وتعتقد النظرية اللاماركية ان الخصائص تكتسب بالتعود ، والحاجة ، والاستخدام ، وعدم الاستخدام ، والتألم مع تغيرات الظروف التى تتوارث •

(٩) الساموراي Samurai طبقة من المحاربين الارستقراطيين فى اليابان القديمة •

عن المنهج الأسطوري في النقد

بين شخصيتي « أورست » و « هاملت »
جلبرت ميوري

عن المنهج الأسطوري في النقد :

بين شخصيتي « أورست » و « هاملت »

(١)

في البحث الأول من تلك البحوث ، أكبرنا الدراسة الواعية ، ومحاكاة الأدب الكلاسيكي ، كما تجلت في شعر ميلتون * وفي البحث الثاني اطلعنا كذلك ، على أصل هذا الأدب الكلاسيكي نفسه ، لا على النماذج التي حاكها بوعى ، وإنما على المحجر الذي اقتلعت منه القطع الرخامية ، أو قل على ينبوع الذي تجرى أمواجه في أنهاره العظيمة . وفي الفصل الأخير ، لمسنا كيف أن هذه المادة الخام الأصيلية من الشعر ، أو المعدن الديني البدائي ، لم يصل في الغالب الأعم إلى أشكاله الرفيعة ، إلا بعد مروره بالنار والعذاب ، ولهذا السبب ، فإن الشعر لا يزال - على نحو ما - يجد نماذجه في (العصر البطولي) . إلا أن التقليد اللاشعوري في الشعر ، ليس فحسب أعظم امتدادا من أية محاكاة بشرية متعمدة ، وإنما هو - أيضا - يصل إلى أعماق الماضي البعيدة .

وأرى الآن ، أن أضع في الاعتبار تأثير هذا التقليد اللاشعوري في ميدان ، لا يتوقع أحد وجوده فيه .

إن موضوعي - الآن - هو دراسة شخصيتين تراجيديتين عظيمتين ، هما : « هاملت » و « أورست » ، باعتبارهما نمطين تقليديين . وأنا لا أقارن مسرحية بمسرحية ، ولكنني - في بساطة - أقارن شخصية بشخصية . ومع هذا ، فأنني - طبيعيا وفي ثنايا المقارنة - سأضع في الاعتبار ، بعض المواقف التي يتورط فيها بطلاي ، وكذلك بعض الشخصيات الأخرى التي لها صلات بهما .

إن أورست في اليونانية - وعلى نحو واضح جدا - شخصية تقليدية . فهو يظهر في قصيدة بعد قصيدة ، وفي مسرحية تراجيدية بعد مسرحية تراجيدية ، على نحو يختلف اختلافا طفيفا في كل من ذلك ، ولكنه دائما صادق مع نمطيته . إنه - كما أعتقد - أعظم بطل محوري نمطي تراجيدى

ظهر في المسرح اليوناني ، بل انه ليظهر فيما لا يقل عن سبع من التراجيديات التي بقيت لنا ، ومن الممكن أن نقول ثمانى تراجيديات اذا ما أضفنا تراجيديا « افيجينيا فى أوليس » ، حيث نجده فيها طفلا . هذا ، بينما نجد أوديب — مثلا — يظهر فى ثلاث فقط ، وأجاممنون فى أربع . وسأستخدم كل هذه المسرحيات السبع كمادة لمعالجة موضوعى ، وهى : « حاملات القرابين » و « اليومينديس — أو ربات العذاب » لاسخيلوس ، و « اليكترا » لسوفوكليس ، و « اليكترا » و « أورست » و « افيجينيا فى تاوريس » و « أندروماك » — ليوريبيديس . ويجب أن نتذكر أن أورست — قبل أن تكتب أية مسرحية من تلك المسرحيات — كان شخصية معروفة تماما فى العبادات الدينية ، بل وفى تقاليد الشعر الملحمى ، والشعر الغنائى .

أما فيما يتعلق بمسرحية « هاملت » ، فقد لاحظت من قبل ، أن هناك عددا معروفا تماما من الشذرات التى تبرهن على وجود تراجيديا باسم هاملت قبل نشر الكوارتو الثانى لشكسبير عام ١٦٠٢ . وهى على النحو التالى :

— عام ١٦٠٢ : عبارة وردت فى « هجائيات » الشاعر ديكر ، تقول : « اسمى هاملت : الانتقام !! » .

— وفى سنة ١٥٩٨ : وردت ملحوظات ، سجلها جابريل هارفى عن مسرحية « هاملت » لشكسبير . والتاريخ الحقيقى لتدوين هذه الملاحظات مشكوك فيه .

— وفى سنة ١٥٩٦ : جاء فى كتاب لودج : « شقاء العقل ، وجنون العالم » عبارة : « انه يبدو شاحبا شحوب الشبح ، وهو يصرخ بأقصى ما فيه من تعاسة فوق خشبة المسرح ، وكأنه بائعة المحار : الانتقام ، يا هاملت » .

— وفى سنة ١٥٩٤ : جاء فى سجلات هنسلو اليومية ذكر مسرحية : عنوانها : « هاملت » عرضت على مسرح نيونجتون « بطس » فى التاسع من يونية عام ١٥٩٤ .

— ويبدو أن أقدم اشارة الى تلك المسرحية ، وردت فى « رسالة انجيلية » التى وضعها توماس ناش كمقدمة لكتاب روبرت جرين « مينافون » ، والمؤرخ بعام ١٥٨٩ ، ولكن من المظنون أنه طبع عام ١٥٨٧ . تقول هذه الاشارة : « وعلاوة على ذلك ، فان سينيكا الانجليزى كان يقرأ فى ضوء الشموع جملا جيدة كثيرة ، مثل ان « بلاود » لشحاذ ،

ونحو ذلك : واذا ما عاملته معاملة حسنة في صباح صقيعي ، فانه سيمدك
بعدد من هاملت (هاملتين) ، أقول بحفلات من الكلام التراجيدى » •

أما مسرحية « هاملت » فقد وصلتنا في ثلاثة أشكال أساسية :

١ - في الكوارتو الأول المؤرخ بعام ١٦٠٣ ، والربما طبع عام ١٦٠٢ ،
وعنوانها : « التاريخ التراجيدى لهاملت أمير الدينمرك » من تأليف وليم
شيك - سبير كما مثلتها في أوقات مختلفة ، فرقة خدم صاحب السمو
في مدينة لندن ، وكما مثلت أيضا في جامعتي كمبردج وأوكسفورد ،
وأماكن أخرى » •

وهذا النص أقصر كثيرا من نص « هاملت » الذي اعتدنا قراءته •
اذ يبلغ طوله ٢١٤٣ سطرا فقط • والكثير من تلك الأسطر غير كامل •
وهو يختلف أيضا عن نسختنا ، من حيث ترتيب المشاهد ، والى حد ما من
حيث الحبكة • فمثلا ، جعل براءة الملكة من قتل زوجها يتضح تماما -
فهى عندما تسمع بتدبير الأمر ، تصرخ :

« والكن ، كما أن لى روحا ، أقسم بالسما انى لم أكن أدري بمثل
هذا القتل الأعظم بشاعة » •

وبعد ذلك ، تتصرف تصرف الواثقين من براءتهم - مع هاملت
وهوراشيو • كما أن هناك اختلافا في بعض الأسماء : فمثلا ، كورامبيس
يحل محل بولونيوس ، ومونتانو بدلا من رينالدو •

٢ - أما الكوارتو الثانى ، المؤرخ بعام ١٦٠٤ ، فانه يصف نفسه
بأنه « موسع فيه توسيعا كبيرا ، بما يكاد يبلغ ما كان عليه ، طبقا
لنسخة الحقيقية الكاملة » •

٣ - هناك فوليو عام ١٦٢٣ ، وقد حذف منه الكثير مما ورد في
الفوليو الثانى • كما أنه يتضمن بعض المقطوعات التى لم تكن موجودة
في تلك الطبعة ، ولكن بها ما يوازيها في الكوارتو الأول •

وهكذا نجد أن مسرحية « هاملت » - كمعظم المسرحيات الاليزابيثية
العظيمة - تقدم نفسها الينا ، كعمل كلى ، تم بناؤه تدريجيا ، وليس كعمل
واحد ، محدد الخلق تحديدا قاطعا ، وضعه انسان واحد ، وفى محاولة
واحدة • ولقد كانت هناك مسرحية قديمة عام ١٥٨٧ تدعى « هاملت »
ربما وضعها توماس كد ، وتناولها شكسبير بالتعديل والتجويد ، ولربما
تناولتها الأيدي بالتحسين مرة تلو المرة ، خلال عروضها المختلفة • وانه

لفى استطاعتنا تتبع الاضافات ، بل وتتبع تغييرات الرأى ، أو الاعتذارات ، كعودة فوليو عام ١٦٢٣ ، الى مقطوعة كان قد استغنى عنها الفوليو الأول . انها مسرحية حية متنامية ، تعرضت - بلا شك - الى تغييرات طفيفة عند كل عرض لها . وكانت خلال ذلك كله - تكتسب عمقا أكثر ، واثراء أكثر ، وتنوعا - فى القدرة على الاجتذاب - أكثر .

وقبل أن تكون مسرحية انجليزية ، كانت قصة اسكندنافية : حكاية من الشمال قديمة جدا ، لم يخترعها شخص بعينه . ولكنها - بلا شك - عاشت من عصر الى عصر ، وهى تنامي ، أو تتقلص ، فى التراث الشفاهى .

ولقد سجلها - على نحو مطول - ساكسو جراماتيكوس ، وبالطبع بعد اجراء بعض التعديلات الواعية وغير الواعية ، فى كتابه « تاريخ الدينمركيين » العظيم ، وذلك فى الجزئين الثالث والرابع . ولقد وضع ساكسو كتابه هذا حوالى سنة ١١٨٥ ، وأسمى بطله « أميليتوس » أو « أملوذى » أمير جتلاند . ويبدو أنه استعان بمادة انحدرت اليه من قصة بروتس الكلاسيكية ، أى (بروتس المغفل) الذى طرد الطرقويين . كما استعان بأعمال أنلاف كوران ملك ايرلندا . الا أن قصة هاملت كانت موجودة قبل ساكسو بزمان طويل . اذ أن نثر كتاب ادا Edda يقتبس أغنية وضعها شاعر يدعى سنيبيورن حوالى عام ٩٨٠ ، وفيها اشارة عابرة الى « أملوذى » . ولا بد وأن يعنى هذا ، (أملوذى) السابق . اذ أن هذا الأملوذى ، كان يبتكر - عند تظاهره بالجنون - أحاج وألغازا عظيمة ، وتشير تلك الأغنية الى أحجية من أحسن أحاجيه . وهو - عند ساكسو - يتكلم عن الرمل وكأنه دقيق طحنه البحر . وأغنية سنيبيورن تطلق على البحر « صومعة تخزين دقيق أملوذى » .

وبالاضافة الى ساكسو ، هناك شكل آخر لنفس الخرافة وأقرب عنها زمنا . وقد ورد فى المصنف الايسلندى قصة « أمباليس البطولية » .

وعلى هذا ، فإن مصادرنا المتعلقة بمسرحية « هاملت » ستعتمد على :

١ - النسخ المختلفة المعروفة لنا .

٢ - القصة التى وردت عند ساكسو جراماتيكوس ، وفى قصة « أمباليس البطولية » .

٣ - بعض الاختلافات العارضة المتعلقة بتلك القصص البطولية .

٢

والآن ، هيا الى المقارنة .

١ - **الموقف العام** : اننا نجد فى كل النسخ التى بأيدينا - سواء كانت من الشمال أو من اليونان - أن البطل ابن الملك ، يغتاله ويعتلى عرشه قريب له أصغر منه سنا ، مثل ايجستوس ابن أخ الملك عند اليونانيين ، ومثل فينيج أو كلوديوس عند الشماليين . كما نلاحظ أن زوجة الملك المقتول تتزوج القاتل . ويتعهد البطل - مدفوعا بأوامر من قوى علوية - بتنفيذ واجب الانتقام .

ويموت البطل عند شكسبير بعد تنفيذ الانتقام ، الا أن هذا الأمر يبدو من ابتكار الشاعر .

أما البطل عند ساكسو ، وفى قصة « أمباليس » ، وعند اليونانيين ، فقد كان - كما ينبغى - يعتلى عرش المملكة . ولا يرد ذكر للشبح عند ساكسو ، ولربما كان واجب الانتقام أمرا مسلما به ، كاقضاء طبيعى . وهناك فى قصة « أمباليس » ملائكة ، وفى القصة الانجليزية شبح ، وفى اليونانية رؤى وأحلام يتبدى فيها الأب المقتول ، كما أن فيها كاهنا .

٢ - ونلمس فى كل نسخ القصة شيئا من الاستحياء ، أو التخوف والحذر بشأن قتل الأم . فالأم عند ساكسو لا تقتل ، وعند شكسبير تقتل مصادفة وليس عن عمد ، وفى قصة « أمباليس » يتم تحذيرها فتغادر القاعة التى تندلع فيها النيران ، وتنجو فى اللحظة الأخيرة . وفى إحدى الروايات الأخرى ، ترفض الأم مغادرة القاعة ، وتحترق مع زوجها . وفى النسخ اليونانية تقتل الأم عمدا ، الا أن فظاعة العمل الاجرامى تذهب بعقل البطل . ولسوف نتناول وضع الأم ، على نحو أطول فيما بعد .

٣ - وفى كل النسخ ، يشوب عقل البطل - على نحو ما - ظل من الجنون . ولهذا أهمية كبرى ، بل انه ضرورى فى شخصيته الدرامية ككل . وهو وان كان موجودا فى كل النسخ ، الا أن درجته تختلف - الى حد ما - فى كل منها .

ففى مسرحية « هاملت » نجد تظاهرا بالجنون . ولكنى لا أجنب الصواب ، اذا قلت أن هناك شيئا ما فى شخصية البطل ، يحمل الواحد منا على أن يتساءل - على الأقل - عما اذا كان التظاهر ، هو تظاهر كلى . وأعتقد أن نفس الشيء ، يمكن أن يقال بالنسبة لأملودى ، وأمباليس .

وفى اليونانية ، لا يقع الجنون كاملا ، الا كنتيجة لقتل الأم .
وهنا ، نلمس أيضا ، أن فى شخصية البطل شيئا ما يجعل من اليسير
تعرضه للجنون . وفى مسرحية « حاملات القرايين » نراه - قبل ارتكاب
الجريمة - يبدو شخصا غير طبيعى : فلغته غريبة ، تتكسر وسط بلاغتها
المذهلة ، وكأن به مسا . وفى مسرحيات أخرى نراه بعد الجريمة وهو
يكاد يهذى . ولكنه يبصر - مثل هاملت فى غرفة أمه - رؤى لا يبصرها
الآخرون :

« لا تستطيعون رؤيتهم ، أنا وحدى الذى أستطيع » .

ثم ينطلق مستغرقا فى أحاديث فردية . وهو - بصفة خاصة
مثل هاملت - يكون عرضة لأن تشله الشكوك ، والترددات ، وتحوله الى
شخص مصاب بنوبات مسعورة . من ذلك مثلا : يروح - فى مسرحية
« ايفيجينيا » - يتمنى فجأة أن يطير متخليا عن مغامرته كلها ، ولكن
يعيده الى صوابه ، قول صديقه بليادس :

« يا الهى !! الى أين أوصلتنى ؟؟ أى شرك جديد

هذا ؟؟ - لقد ذبحت أمى ، انتقمتم

لأبى ، استجابة لأمرك . لقد تجولت

فى عالم بلا وطن لى فيه ، تطاردنى صنوف الألم . . .

. . . ولا يزال لدينا وقت لنطير الى الوطن ،

فلنعد الى السفينة مسرعين ، قبل أن يقع ما هو أسوأ .

بليادس

« أخى ! اننا لا نجرؤ على الطيران ، فهو شئ

ليس فى طبيعتنا » .

ونراه - مرة أخرى ، فى مسرحية « اليكترا » - يشك فى أن يكون

الاله الذى أمره بأن يقوم بالانتقام ، هو روح شريرة متنكرة :

« . . . ماذا لو أن شيطاننا من الجحيم

متخفيا فى هيئة اله ، هو الذى نطق بهذا التكهّن ؟؟ »

وهنا نتذكر كلمات هاملت :

« ان الروح التى رأيتها

ربما كانت شيطانا » .

وقبيل الأزمة الفعلية بلحظة ، يتملكه الرعب ، ويحاول أن يتراجع .
ويرد هذا فى مسرحية « حاملات القرابين » ، فى سطر ، أو اثنين :

« قل لى بليادس !!

ما الذى أستطيعه ؟؟ هل أجرؤ على ترك أمى تعيش ؟؟ »

أو على نحو آخر « دعنى أعف عن أمى !! » . وفى مسرحية
« اليكترا » مشهد كامل ، نراه ينسى - فى نفس اللحظة - ما هو مزعم
على فعله ، وانما لا يتذكر الا أن هناك شيئا ما يتعلق بأمه . ومرة أخرى ،
يصرح - بعد فوات الأوان ، وبعد مصرع الأم - بأنه الو كان والده الميت ،
قد عرف كل شيء ، ما حرصه قط على ارتكاب مثل هذا العمل ، وانما
كان يفضل :

« أن يسجد على الأرض ،

ويعلق اكليل صلواته حول لحيته

كى لا آخذ بشأره » .

أما شكسبير ، فانه يجعل من هذا الاعتقاد حقيقة : فالشبح - بصفة
خاصة - يحث هاملت على ألا يقتل جرتروود :

« لا تلوث عقلك ، ولا تدع روحك تدبر أمرا

ضد أمك أبدا » .

هل من المبالغة القول بأن كل تلك الأحاديث ذات الخصائص
الشخصية الغريبة التى يدلى بها أورست - بل كل سطر - كان يمكن
أن ينطق به هاملت ؟؟ وأنه من الصعب أن تنطق بسطر منه أية شخصية
تراجيدية ، فيما عدا الذين وقعوا مباشرة تحت تأثير أورست ، أو
هاملت ؟؟

والآن ، ما الذى نجده فى القصص البطولية الشعبية ؟ اننا نجد
- سواء عند ساكسو ، أو فى « أمباليس » - تظاهرا بالجنون ، اما كليا
واما الى حد بعيد ، ولكنه يختلف فى قيمته - وعلى نحو كامل - عن بطل.

شكسبير • ان هاملت فى القصة البطولية ، ليس انسانا انفعاليا جدا وحساسا ، قد اضطرب فكره بسبب تجربة مفزعة ، وانما هو مغفل ومهرج كبير ، تكسوه القذارة والأتربة ، وله وجه مكشر مقلوب الشفتين ، ويأكل كما يأكل الخنزير الذى انفلت من القتل ، لسبب بسيط ، وهو أغبى من أن يكون خطرا • ان اسم أملوذى نفسه يعنى المغفل • وقد تأكد هذا الجانب - على نحو أعرض - فى « أمباليس » ، الا أنه عند ساكسو فواضح أيضا بدرجة كافية ، ويفسر لماذا اقترن بطله بالمغفل « بروتس » • ان هاملت مغفل ، مع أن جزءا من غفلته يعزى الى التظاهر ، كما يخفى دهاء لا شك فيه •

٤ - **المغفل** : من الملاحظ بسهولة ، أن شكسبير - الذى أتى بكثير من العجائب فى معالجته المثل والنصف ملغزة للمغفل الحقيقى - كان ينبغى عليه أيضا أن يستخلص بطله التراجيدى الأعظم ، من مغفل تحول شكله الى الأحسن • دعنا نقض بضع لحظات نتأمل فى بقايا المغفل القديم ، التى ظلت مستمرة فى بطل التراجيديات المتحول الشكل • فقد لوحظ - من جهة أخرى ، وعلى نحو غالب - أن لغة هاملت العملية تبدو - فى بعض الأحيان - وكأنها تشبه تمام الشبه لغة المغفل الشكسبيرى المألوف • وعلى سبيل المثال : وهو مع بولونيوس فى المشهد الثانى من الفصل الثانى ، وكذلك قبيل التمثيل تماما فى المشهد الثانى من الفصل الثالث ، ثم عقب ذلك • وخلافا لهذا ، هناك عناصر أخرى لها مغزاها :

(أ) تنكر المغفل : ان أملوذى وبروتس وهاملت شكسبير ، يتظاهرون بالجنون ، أما أورست ، فهو ليس كذلك • ومع هذا ، فان عنصر التنكر عند أورست قوى جدا • فمشاعره - دائما - تتخفى أو تتنكر • وهو يفعل ذلك فى مسرحية « حاملات القرايين » لاسخيلوس ، ومسرحية « اليكترا » لسنوفوكليس ، ومسرحيتى « اليكترا » و « افيجينيا فى تاوريس » ليوربيديس • وفى مقطوعتين ، يروى كيف ينبغى على مشاعره - فى ظروف أخرى - أن تتنكر :

« لقد تعذبت فى صمت ، وتظاهرت بأنى لا أرى » •

« لقد تعذبت ، آه ، تعذبت ، الا أن هناك أشياء ،

حملتنى على الاحتمال » •

وهذا شبيه بهاملت شكسبير • كما أنه يشبه - الى حد بعيد - قصة هاملت البطولية ، والذى يضحك متعمدا ، وهو يتظاهر بالبلاهة عند رؤية أخيه مشنوقا •

ونعود مرة أخرى إلى القول ، بأن هناك شخصية في أورست لافته للنظر ، وهى وجوده المتكرر - وبصفة خاصة - عند الافتراض بأنه مات ، ثم يكشف عن نفسه - عند أزمة محددة - لاحداث تأثير مروع • انه جدير بأن يحىي بمثل تلك الكلمات : « الشبح غير المنتظر ، ولا فى الأحلام » ، أو « من هذا الذى بعث من بين الموتى ؟ » وهو حاضر ومتنكر ومجهول الهوية فى مسرحيات : « حاملات القرايين » لاسخيلوس ، و « اليكترا » لسوفوكليس ، و « اليكترا » و « افيجينيا فى تاوريس » ليوريبيديس ، ويفترض - تقريبا - فى كل حالة أنه ميت •

وفى مسرحيتى « حاملات القرايين » لاسخيلوس ، و « اليكترا » لسوفوكليس ، يحضر وهو حامل قنينة الدفن ، التى من المفترض انها تحتوى على رماد من جثمانه • أما فى « افيجينيا » فهو يحضر ، ويقاطع بنفسه شعائر الاحتفال الخاصة بجنائزه •

ليست هناك شخصية أخرى فى التراجيديات اليونانية ، تسلك مثل هذا السلوك غير العادى • الا أن أملوذى عند ساكسو ، فيقوم بنفس الشئ • فعندما يذهب الى انجلترا ، يكون من المفترض أنه مات ، وان الاحتفال بدفنه آخذ مجراه ، واذا به يدخل على الحاضرين « فيدهش الناس ، ويصابون بذعر شديد » •

ومن المؤكد ، أن فى مسرحية « هاملت » شيئا من هذا الدافع ، ولكنه ضعيف الى درجة كبيرة • ففى المشهد الثانى من الفصل الخامس - أى مشهد حفار القبور - يحضر هاملت متخفيا ، بينما حفار القبور ، وجمع الناس ، يحسبونه غائبا فى انجلترا • ولكن كان من الضرورى أن يعتقد الملك وحاشيته أنه مات ، كما هو الحال عند ساكسو • ثم ، يأتى الاحتفال بالدفن ، لا دفنه هو ، وانما دفن أوفيليا ، فيبقى مختفيا بعض الوقت ، ثم يندفع خارجا ، ليكشف عن نفسه : « ها أنا ، هاملت الدينمرك !! » • وتبدو الكلمات ، وكأنها صدى تلك الصرخة النمطية فى التراجيديات اليونانية : « ها أنا أورست ، ابن أجاممنون !! » وهذا يذكرنا - أيضا - بالعبارة المقتبسة من مسرحية « هاملت » ، التى وضعت قبل شكسبير ، وجاءت فى « هجائيات » ديكر (١٦٠٢) ، « اسمى هاملت ، الانتقام !! » ولربما كانت هذه الترديدات الميلو درامية ، أكثر ظهورا فى التقاليد ، قبل شكسبير •

(ب) فوضوية مظهر المغفل : ان هذا الدافع الى التنكر ، قد أخذنا بعيدا عن المغفل ، بالرغم من أنه مرتبط به ارتباطا شديدا • وهناك عنصر غريب آخر فى شخصية المغفل ، وثابت فيها ، وهو قذارته ، واضطراب

ملبسه . يقول ساكسو بأن أملوذى « بقى دائما فى بيت أمه ، وهو أكثر ما يكون كسلا وقذارة . يلقي بنفسه على الأرض ، ويروح يبلطخ جسمه بالوحل والقاذورات » . أما أمباليس فقد كان أسوأ من ذلك ، اذ يكفى القول بأنه كان ينام فى غرفة أمه « وتنبعث منه روائح الأتربة والقاذورات » وهنا نتذكر وصف أوفيليا لهاملت وهو داخل عليها فى حجرتها :

« واذا بالأمير هاملت ، وكل أضرار سترته مفككة ،

حاصر الرأس ، وجوربه الملوث

الذى بلا رباط ، يسقط حتى كاحليه ،

باهتا كقميصه »

وما أشبه أورست به فى بداية المسرحية التى تحمل اسمه . فهو يبدو مع شقيقته ، شاحبا مرتاعا ، يعلو الزبد شفتيه ، وترتشح عيناه بقطرات الدمع ، وشعره الطويل مخشوشن بالقذارة « فبدا كمخلوق وحشى لطول فترة بعده عن الاغتسال » . تخاطبه أخته بقولها : « يا لبؤس شعره المجمع ، وبؤس وجهه القذر » . وفى مسرحية « اليكترا » ، يحسبونه أحد اللصوص أو قطاع الطرق . اذ يوحى ملبسه بالافتقار الى الترتيب . وفى مسرحية « افيجينيا » نسمع عن خروج الزبد من فمه ، وعن تدرجه على الأرض . وفى الحقيقة ، أن على أورست فى كلتا المسرحيتين مسحة ، تدل على أنه ولد أميرا . وكذلك الحال – بلا ريب – بالنسبة لهاملت ، بغض النظر عن حالة جواربه .

(جـ) وقاحة كلام المغفل : بالاضافة الى قذارة المغفل وتكلمه بالأحاجى ، فإن فى لغته بذاءة ووقاحة . ويتجلى ذلك – الى حد ما – عند ساكسو ، مع أن الراهب – بلا شك – قد لطف كثيرا من حدة كلمات أملوذى . بينما يظهر ذلك على نحو أوضح فى أمباليس . فلغة هذا البطل – كمسألة معروفة – شائنة وفاضحة ، وخاصة عند مخاطبته النساء . وهذه اللغة الشائنة الفاضحة ، قد انحدرت بوضوح الى هاملت . وقد أريد – عن عمد – أن تصدر عنه كخاصية شخصية مرضية . لقد استولت عليه صور مقرزة للنفس . ومن ثم ، فهو يتصرف :

« أشبه بموهس ، يطلق ما بقلبه فى كلمات ويمضى

لاعنا ، أشبه تهاام الشبه بداعرة » .

ثم يستخط على نفسه غاضبا بسبب ذلك .

(د) **المفعل والنساء :** والآن • ان الأسلوب في التراجيديا اليونانية – بوجه عام – لا يسمح بأية فظاظاة في اللغة • ومن ثم ، فان أورست يفتقر الى هذه الخاصية • ومع هذا ، فان أثرا منها – ربما – لا يزال باقيا • ان كلا من أورست وهاملت قد اعتاد على أن يعبر عن آرائه الساخرة في النساء بصورة عنيفة • فمسرحة « أورست » تعج بمتوازيات مع هلوسات هاملت ، كما في مشهد « فلتذهبي الى الدير » كما أن البطل تطارده « امرأته الأكثر ايداء له » • ان كل النساء يرغبن في قتل أزواجهن ، والمسألة هي مسألة وقت فحسب • اثنى يسرعن دامعات الى أطفالهن ، عارضات عليهن صدورهن ، ويبكين طلبا للعطف • ومن الممكن أن نضيف الى تلك المقطوعات خطبته الشهيرة التي ينكر فيها أية علاقة بنوية له بأمه • وكذلك البيت المجنون المفزع من الشعر ، الذي يقول فيه بأنه لن يتعب من قتل النساء الشريرات •

كما أن كلا من البطلين – اذا جاز لي استخدام مثل هذا التعبير – يستأسد على أية امرأة ينفرد بها • فأملوذي عند ساكسو يسىء معاملة أخته التي قامت على تربيته ورعايته (مع أن المقطوعة في النص غامضة) ، بل انه يتكلم بخشونة وهو يوبخ الملكة • (ولقد اقتبس شكسبير هذا المشهد) • أما أمباليس ، فهو – كالعادة – يسلك نفس هذا المسلك السيئ • ان هاملت يستأسد على أوفيليا في غلظة ، ويرمى الملكة « بكلام كالخناجر » • وهو لا يلتقي بأية امرأة أخرى • وكذلك يبدو أورست فظا مع افيجينيا ، وينضو سيفه من جرابه في وجه اليكترا في احدى المسرحيات ، ويراها كالشيطان في مسرحية أخرى ، كما أنه يسدد خنجره نحو زور هرميون حتى يغمى عليها ، ويتبرأ من كليتمنسترا ، ويهددها ، ثم يقتلها ، كما يحاول قتل هيلين • وليس هناك كثير من الأبطال التراجيديين على مثل هذا القدر القياسى من العداء المتطرف للمرأة •

وأعتقد أن في كل ما ذكرته آنفا ، عناصر ترجع الى جذور عميقة تمتد الى شخصية البطل كشخصية مسرحية • وسأضيف – الآن – بعض نقاط التشابه الضعيفة ، ولكنها تتعلق – أكثر بالجانب الخارجى :

١ – ان البطل في كلا التراثين يكون بعيدا عن موطنه ، عندما تبدأ الدراما الأساسية : فأورست في فوسيس ، وهاملت في ويتنبرج • ولهذه النقطة – كما سنرى فيما بعد – بعض الدلالة •

٢ – والبطل في كلا التراثين – وهو أمر غريب عند كليهما – يسافر في سفينة ، ويأسره أعداء ، ويبغون قتله ، ولكنه يهرب • وكما أن هاملت ينجو مرتين ، أولاهما ، من رسالة الغدر والخيانة التي أرسلها

الملك ، وأخراهما من القراصنة ، فكذاك أورست . ففي مسرحية « افيجينيا » يهرب مرة من الثوريين الذين يمسكون به عند الساحل ، ومرة أخرى من مطارديه في السفينة . ونفس المخاطر يصادفها أمبالييس عند البحر . ويبدو أن لأملوذي الأصلي صلات تتعلق بالبحر ، لأن البحر كان بالنسبة له صومعة تخزين الدقيق ، وأن دفعة السفينة خنجره .

٣ - ومن الأمور الأكثر غرابة - بل هي في الحقيقة شاذة وغير عادية - النقطة التالية ، التي تقع عند ساكسو ، وفي أمبالييس ، وفي اليونانية ، ولكن لا تقع عند شكسبير . فقد رأينا للبطل دائما علاقة طيبة بالموتى ، والقبور ، والأشباح ، وجنائز الدفن . وفي إحدى قصص البطولات الشعبية ، نجده - ذات مرة - ينتصر انتصارا عظيما بعد هزيمة أولية ، عن طريق خدعة شنيعة . فقد كان يأخذ موتاه - أو بالأحرى - موتاه وجرحاه ، ويوثقهم منتصبين في أعمدة وصخور . ولذا ، عندما يعاود مطاردوه هجومهم ، يجدون أنفسهم في مواجهة جيش من الموتى واقفين منتصبين ، ومن ثم ، يفرون مذعورين . والآن ، نجد أورست في مسرحية « اليكترا » يتضرع الى والده :

« طوق بجيوشك الميتة ، المتبقطة ، نعم المتبقطة » .

أو بالمعنى الحرفي « تعال ومعك كل رجل ميت ، كزميل محارب » .

ولا يسع المرء هنا ، الا أن يعتقد - على نحو غالب - بوجود تأثير مباشر ، ولكن - بالطبع - مع سوء فهم . غير أن التشابه يمكن أن يكون مجرد مصادفة .

٤ - لن أضع كثيرا من التأكيد على المصادفة المتعلقة بالأفعى . فالملكة كليتمنسترا ، تحلم بأنها تلد أفعى ، تقوم بلدغ صدرها . وعندما يسمع أورست ذلك ، يرضى عن هذا الفأل السيئ ، لأنه سيكون هو هذه الأفعى . وفي اللحظة الأخيرة تتعرف عليه كليتمنسترا :

« ايه ، يا الهى ،

تلك هي الأفعى التي جبلت بها وأرضعتها »

وهنا نتذكر كلمات الشبح :

« ان الأفعى التي لدغت حياة أبيك ،

تلبس الآن تاجه »

وعلى أية حال ، فان ذكر الأفاعي يكثر عند شكسبير • ولكنى لم أعثر على أى أثر لتحريض الأفعى فى قصص البطولات الشعبية •

٥ - وكذلك لن أهتم كثيرا بتلك النقطة المتعلقة بأن كلا من هاملت وأورست قد وافته الفرصة للقضاء على عدوه ، ولكنه أرجأ قتله ، كى يعد له ميتة أشنع فيما بعد • وهذا أمر مهم فى مسرحية « هاملت » •

« باهكائى الآن أن أفعلاها ، كذا ، وهو يصل »

أما فى مسرحية « اليكترا » لسوفوكليس ، فان الحادثة تقع على نحو خفيف • ولربما رجع ذلك الى مجرد القاعدة اليونانية التى ترى عدم عرض الميئات العنيفة فوق خشبة المسرح • كما أننى لا أجد أهمية كبيرة فى الحقيقة القائلة بأن للبطل فى كلا الترائين مشهدا يستمع فيه الى تفصيلات تتعلق بموت والده ، وينفجر فيه حزن شديد لا سيطرة له عليه • فمثل هذا المشهد - فى كلا الحالين - لا يمكن - فى الغالب - تجنبه •

ودعنا الآن نتتبع هذا الوالد بعض الوقت • ربما كان - وهذا أمر طبيعى - محاربا عظيما • فقد « ذبح آلافا من الطرواديين » • كما أنه « ضرب البولاكيين المتزلجين على الجليد بعنف » وانه لأمر يدعو - بصفة خاصة - الى التوبيخ والايلام ، لأن يكون لمثل هذا الرجل ابن ، بمثل هذا المزاج المتخاذل والذى « بلغ القمة فى أحلامه » ، كما أنه مقتصد جدا فى اراقة الدماء • ولكنه صنع من الأب - بوجه عام - شخصا مثاليا ومهما ، فهو وان لم يخل من أخطاء الرجال ، الا أنه كان « رجلا يعتبر الكل فى الكل » ، كان « ملك الملوك » • وقد عقدت - بصفة خاصة - مقارنة بينه وبين من خلفه على العرش :

« كان من الأيسر أن تكون صادقا • ملكا كنت

أنت ، لست أضعف فى أى شىء من

ايجستوس ولست أدنى منه • لقد اختارك

اليونانيون فوق كل الملوك » •

ولنا أن نضيف على ذلك : « أنظر الى هذه الصورة ، ثم الى تلك » •

ومن الممكن أن نلاحظ أيضا ، أن من خلفه على العرش متهم - الى جانب شروره الضرورية ، أو على الأقل المرغوب فى توافرها فى وضعه - بالسكر ، وهو أمر غير مرتبط بالموضوع ، وغير عادى •

وأخيرا ، هناك نقطة أهم ، تعتبر واحدة من أفظع الأمور التي تتعلق بموت الأب في كلا التراثين ، وهي أنه مات دون إقامة الطقوس الدينية اللازمة . وغياب طقوس الدفن في التراجيديات اليونانية ، يكاد يكون هو مركز الرعب في كل القصة . فأينما يرد ذكره ، فانه يعد شيئا لا يطاق ، ويحمل على الجنون ، بل انه يحطم أورست . ومن الأمثلة الجيدة على ذلك ، مشهد يجيء في مسرحية « حاملات القرايين » ، حيث يركع أورست واليكترا عند قبر والدهما يوقطان الموتى ، وقد استبدت بهما العواطف الى حد الرغبة في القتل :

« اليكترا :

آه ، أيتها القاسية ، يا أمي ، يا عدوتي !! لقد دفنته

كما يدفن الأعداء : هلييك بلا شعبه ، وبلا

طقوس دفن . . زوجك بلا دمة .

أورست :

كل شيء !! تذكرينه مخز وشائن ، الويل لي !! وبسبب

هذا المخزي والعار سيحمل العقاب ، بمشيئة

الآلهة ، وبارادة يدي هاتين . آه . فلاذبحنها ،

ولأمت بعد ذلك » .

وهو الآن مستعد تماما لسماع آخر أخبار الهول :

« قائد الجوقة :

لقد مثلوا بجثته لآخمد روحه » .

ومن هنا يعلم كل شيء .

ثم يتحول المشهد الى مشهد هستيري .

والمناخ العام ، مختلف في الانجليزية اختلافا تاما . فمع أن طقوس

الدفن لا تزال غائبة عنه ، الا أنه ينطوى على رعب غريب .

ولنعد الى الشخصيات الأخرى ، وسنجد للبطل في كلا التراثين

الدراميين صديقا مخلصا ، وصاحب ثقة ، يصل من فوسيس أو من

ويتنبرج ، وينصحه فيما يتعلق بانتقامه . وعندما يتهدد الموت البطل ،

يبدى هذا الصديق رغبته في أن يموت هو أيضا ، الا أن البطل يمنعه ،

ويطلب منه « أن يبعده عن السعادة والهناء بعض الوقت » وهذا الدافع موجود في اليونانية على نحو أطول مما هو موجود في الانجليزية .

كما أن الصداقة بين أورست وبليادس أكثر وثاقة ، مما هي عليه بين هاملت وهوراشيو . وهذا أمر طبيعي ، لأن الصداقة المخلصة ، تلعب دائما دورا أعظم ، في التراث القديم . ومع هذا ، فإن كلمات هاملت قوية .

« أرني هذا الرجل ،

الذى ليس عبدا لعاطفته ، لأكسوه

بحشاشة قلبي ، نعم ، أضعه في أعماق قلبي ،

كما أفعل الآن » .

ولا أجد أى أثر لأى من بليادس أو هوراشيو في الحكايات الشعبية القديمة ، وإنما أجد فيها أبا لهاملت ، يبدو أحيانا أكبر منه في العمر ، وأحيانا أخرى يكون توأمه . كما أجد في بعض النسخ الأخرى - كما في قصص هلمجى وهورور - ، اثنين من المنتقمين ، واحدا منهما مجنون ، أو يسلك سلوك المجنون .

ثم يلى ذلك ، نقطة تدعو الى الغرابة . فعند النظرة الأولى ، يبدو وكأن بواعث اليكترا مفقودة في المسرحية الحديثة ، وأيضا كل بواعث أوفيليا - بولونيوس مفقودة في المسرحية القديمة . ولكنى - مع هذا - لست واثقا من ذلك .

هذا ، ونجد أورست في كل المسرحيات القديمة ، مرتبطا ارتباطا وثيقا بشخصين غريبين : بشابة يافعة ، ورجل عجوز هرم . انهما : أخته اليكترا ، وصديقها المخلص الوحيد . وهو شيخ عجوز أمين وثقة ، من خدم الملك الميت ، والذي أنقذ حياة أورست في طفولته . وهذا الرجل العجوز عند يوربيدس اعتاد على مخاطبة اليكترا بكلمة « يا ابنتى » ، وليس « يا طفلى » ، بينما هي في المقابل تحرص على أن تتجنب مخاطبته بلفظة « يا أبى » ، لأن الكلمة بالنسبة لها اسم مقدس ، ولن تستخدمه بسهولة أو في تساهل أبدا . ولكنها عند سوفوكليس تقول في تأكيد :

« التحية لك يا أبى . وكأنتى أرى فيك

أبى » .

أما هاتان الشخصيتان فى المسرحية الاليزابيثية - اذا ما استعطفنا المسألة - فقد تحولتا الى شخصيتين آخرين : فالأخت أصبحت الآن العشيق أوفيليا ، ويبقى خادم الملك الهرم كما هو . وليس هناك وصف غير هذا يجب أن نصف به بولونيوس أو كورامبيس . ولكنه - أى خادم الملك - قد أصبح والد أوفيليا الحقيقى . كما أن علاقة كليهما - بولونيوس أو كورامبيس - بالبطل ، جد مختلفة .

ويتجلى هذا التحول أو التغيير على نحو أوضح ، عندما ندرس القصص البطولية . ففيها نجد الفتاة الشابة ليست أختا ، وإنما هى أخت أسرية أى بالتربية والرعاية ، مثل اليكترا التى تساعد أملودى ، ومثل أوفيليا حبيبته . أما الخادم العجوز الذى كان يعمل لدى الملك ، فهو ليس والدها ، كما هو الحال عند اليونانيين ، ولكن تتوقف المشابهة عند هذا الحد . وهو يتجسس على أملودى فى غرفة أمه ، بينما يقتل - عقابا له - فى الانجليزية .

بالإضافة الى هذا ، يمكننا أن نلاحظ أننا - فى جميع المسرحيات المتعلقة باليكترا على حد سواء - نحس بتأثير خاص ، عندما تقع نظرة أورست الأولى على أخته ، سواء أثناء سيرها فى موكب الدفن ، أو وهى وحدها فى ثياب الحداد . انه يحسبها عبدة ، فيصرخ : « أيمكن أن تكون هذه اليكترا التعسة ١٩ » وهذا التأثير يتشابه - ولكن على نحو أقوى - فى مسرحية « هاملت » . فعندما يشاهد هاملت موكبا جنازيا مجهولا يقترب منه ، ويكتشف تدريجيا لمن هو ، فيصرخ فى هلع : « ماذا ؟؟ أوفيليا الجميلة ؟؟ » .

وأخيرا ، هناك شئ خاص جدا فى التراث الشمالى - وسأرجىء اليونانى الى فيما بعد - يتعلق بأم البطل . والمسألة - بالضرورة - هكذا : انها تتزوج من قاتل زوجها السابق ، وهى - الى حد ما - مورطة فى عملية القتل . ومع هذا ، فان التقاليد - على نحو فطرى - تضعها موضع التعاطف . أما فى مسرحيتنا « هاملت » ، فهى تجفل عندما تسمع بأن زوجها الأول مات مقتولا ، ومن ثم ، لا يشعر المرء - بوضوح - بأنها صادقة تماما مع نفسها . فهى لا تعرف أن كلوديوس قد دس له السم ، ولكن ربما رجع ذلك الى أنها ترفض بعناد أن تربط بين الأشياء التى لا تعرفها ، والتى تشير الى تلك النتيجة . وعلى أية حال ، فمع أنها لا تخون هاملت ، فانها تلتصق بكلوديوس ، وتشاركه مصيره . ونجدها فى الكوارتو الأول بريئة تماما - وبصورة أوضح - من جريمة القتل . وعندما تعرف بها ، تغير موقفها ، وتحمل هاملت . وتتعامل مع هوراشيو معاملة الواقعة بنفسها . أما موقفها عند ساكسو فيشوبه الغموض ، تماما

كما فى مسرحية « هاملت » التى كتبت بعد ذلك • كما أنها تصادق
أملوذى ، ولا تغدر به ، وكذلك لا تنقلب ضد فينج •

ولا شك أن زوجة تحب زوجها ، وتنجب منه أطفالا ، ثم تتزوج
من قاتله ، وتحبه نفس حبها للأول ، ويصدر كل ذلك عن سلوك طبيعى
وغير انفعالى ، يبدو - الى حد ما - أمرا غير طبيعى •

وتزداد دهشة المرء بعض الشيء ، عندما يجد عند ساكسو أن زوجة
أملوذى المدعوة هرموترود تسلك نفس السلوك الذى سلكته أمه • فهى
- بعد مصرع أملوذى - تتزوج من قاتله المسمى وجليك • وهنالكَ أيضا ،
ملك إيرلندى تاريخى الى حد ما ، يشتبك ذكره اشتباكا بعيدة بقصة
هاملت • واسمه أنلاف كوران ، وزوجته جورمفليث تقوم بنفس العملية
الى مدى أبعد ، حتى لقد حمل ذلك المؤرخ على أن يعلق على ذلك • فبعد
أن هزم أنلاف فى تارا ، تزوجت هى من المنتصر عليه • ويدعى مالاشى ،
وعندما حلت الهزيمة بزوجه مالاشى تزوجت من المنتصر عليه المدعو
بريان • وسنتناول - فيما بعد - المتوازيات أو التشابهات اليونانية لهذه
السيدة اللغز • أما الآن ، فيجب أن نسلم بأنها لا تشبه تماما كليتمنسترا
فى التراجيديات اليونانية ، والتى درست دوافعها بكل تفصيل ، وأعلنت
بشجاعة كراهيتها لزوجها ، ثم قتلتها • ولكننا نجد عند هوميروس آثارا
من كليتمنسترا الأقل عاطفية •

٣

والآن • أمل ألا أكون قد حاولت اصطناع قضية ، أو فرضت
الحقائق التى أوردتها فرضا قاسيا • وأعتقد أنه من المسلم به ، أن نقاط
التشابه - التى يبدو بعضها جوهريا ، وبعضها الآخر ربما كان سطحيًا
- بين هذين البطلين التراجيديين ، إنما هى نقاط خارقة للعادة • ومما يزيد
الدهشة ، حقيقة كون هاملت وأورست - على التوالى - من أعظم ، أو من
أشهر الأبطال فى عصرين عظيمين من عصور التراجيديات فى العالم •

ويجب علينا أن نلاحظ أن نقاط التشابه تقع فى قسمين • فهناك
أولا ، التشابهات العريضة للموقف بين ما يمكن أن نسميه قصص البطولة
الأصلية فى كلا الجانبين ، أى القصة العامة لكل من أورست وهاملت
على التوالى • ثانيا ، هناك أمر أجدر كثيرا بالملاحظة ، وهو عندما أخذ
عظماء شعراء الدراما فى اليونان وانجلترا يصوغون قصص البطولة تلك
صياغة تراجيدية على نحو مستقل ونهج مختلف تماما ، فإنه لم تبق غالبية

التشابهات القديمة فحسب ، وانما ظهر عدد من التشابهات الجديدة أيضا . وهو أن اسخيلوس ، ويوربيديس ، وشكسبير يتشابهون على نحو يدهشنا في بعض النقاط التي لم تقع على الاطلاق عند ساكسو ، أو في « أمبالييس » ، أو في الملحمة اليونانية . فجنون البطل – على سبيل المثال – هو نفسه عند شكسبير ويوربيديس ، ولكنه مختلف تماما عن الجنون عند ساكسو ، أو في « أمبالييس » .

تري ما هو الرابط ؟؟ يبدو أن كل النقاد متفقون على أن شكسبير لم يطلع على تلك التراجم اليونانية اطلاعا مباشرا . ولكن ، اذا زعم امرؤ أنه فعل ذلك ، فان هناك كثيرا من الاعتبارات التي يمكن – على ما أعتقد – أن تجعل هذا الافتراض أو الزعم غير مجد .

وهناك بالطبع احتمال ممكن جدا وهو أن أحد أصدقاء شكسبير الجامعين ممن يعرفون اليونانية ، ربما أطلعه خلال تحادثاتها معا على بعض القصص المتنوعة في المسرحيات اليونانية ، أو على مشاهد منها ، أو على مؤثرات فيها . وتفترح الآنسة سبنس – في هذا المجال – اسم مارسيتون . فهي ترى بأنه كان يقلد اليونانيين عن وعى ، كأن يستخلص تأثيرا خاصا من غياب طقوس الدفن ، ومن المحتمل أن لمارسيتون هذا ، تأثيرا كبيرا على شكسبير . وهذا خط مهم جدا في البحث ، الا أن مثل هذا لتفسير لن يجدينا كثيرا مع شكسبير ولا هو ينفعنا مع ساكسو .

وبالتالى ، لا يمكن أن يكون قد حاكى سينيكا محاكاة غير مباشرة ، لأن أورست لا يظهر الا مرة واحدة في كل أعمال سينيكا . وكان في هذه المرة الوحيدة طفلا لا يقدر على الكلام . وعلى أية حال ، فان ساكسو لم يطلع – على ما يبدو – على سينيكا .

فهل يا ترى يساعدنا المرتزقة الاسكندنافيون الذين كانوا يعملون في البلاط البيزنطى ؟؟ أو ربما على نحو أيسر ، هل يساعدنا الاختلال الرومانى لبريطانيا ؟؟ لا شك ، أن كلا من هاتين القناتين مهم فى فتح مجال الارتباط بين الشمال والبحر الأبيض المتوسط ، ويكشف للشماليين عن عالم القصة الكلاسيكية الثرى . الا أن أيا من هذين التفسيرين ليس ملائما على الاطلاق . ولكن من المحتمل أن يمد جسرا بين أورست التقليدى ، وأملوذى عند ساكسو . ولكنهما ليسا فى حاجة ماسة الى أى جسر . كما لا يمدنا بأى جسر حيثما تكون هناك حاجة جوهرية بين أورست فى التراجم وهاملت شكسبير .

ويبدو أنه ليس هناك بـ كما يدل تاريخنا المسجل حتى الآن – أى

دليل على المحاكاة ، سواء كانت مباشرة ، أو غير مباشرة . اذن ، هل نرتد الى الماضى نحو افتراض - مع أنه أوسع وأكثر بساطة ، ولكنه مزعج بعض الشيء - يقول بأن ميدان التراجيديا يبدو بطبيعته محدودا جدا حتى لتصبح تلك المشابهات معه أمرا محتوما ؟؟ ان هناك مواقف معينة ، وقصصا ، وشخصيات - بل يمكننا أن نقول موضوعات معينة على سبيل الايجاز - تراجيدية بطبيعتها ، وأن عدد هذه الموضوعات قليل جدا ، وبالتالي ، فان أى شاعرين ، أو مجموعات من الشعراء ، تحاول أن تجد وتبتكر موضوعات تراجيدية ، لابد وأن تقع على نفس الدروب ؟ أعتقد أن هناك بعض الصدق فى هذا الزعم ، وسوف أستخدم شيئا أشبه بهذا فيما بعد .

والكنى لا أعتقد أن ذلك كافيا فى حد ذاته ، أو يقرب من الكفاية كى أشرح مثل هذه المشابهات المتقاربة ، سواء كانت تفصيلية أو أساسية كتلك التى نحن بصدددها . اننى أشعر - عند النظر - الى هذين التراثين - بأنه من الحتمى وجود رابط فى موضع ما يربط بينهما .

لا يوجد شيء من ذلك داخل حدود سجلاتنا التاريخية . ولكن ، ألا يمكن وجود أى شيء خارج تلك الحدود ؟؟ لا شيء بين المسرحيات ، ولا حتى شيئا مباشرا بين قصص البطولة . ولكن ، ألا يمكن أن يكون هناك شيء من الارتباط الاصيل بين الأساطير ، أو الشعائر الدينية البدائية ، والتى اعتمدت عليها تلك المسرحيات اعتمادا كليا ؟؟ ألا يمكن - ببساطة - أن تعزى المشابهات بين يوربيديس وشكسبير - فى التحليل الأخير - الى العملية الطبيعية التى يقوم بها مؤلفو المسرحيات ، من ذوى العبقرية الخاصة ، من حيث استخراج الاحتمالات الدرامية الكامنة فى البذور الأصلية ؟؟ فاذا كان الأمر كذلك ، فسنجدنا منقادين الى بعض النتائج الممتعة .

ومن ثم ، نقول بداية ، هل يمكننا اكتشاف الأسطورة الأصلية ، التى نمت منها قصة أورست اليونانية ؟؟ (أنا لا أنكر امكانية وجود العنصر التاريخى أيضا ، ولكن اذا ما كان هناك تاريخ ، فسيصبح من المؤكد وجود أسطورة ممتزجة به) . ان القصة البطولية تتضمن جزئين :

١ - ان أجاممنون « ملك التاس » يخلع عن عرشه ، ويقتله قريب له أصغر منه سنا ، وهو ايجستوس المنفى ، والذى تساعده الملكة على ذلك .

٢ - وبالتالى ، فان خليفته يصاب بذعر ، ويحاول القضاء على

البوريث التالى للعرش ، وهو أورست الذى يعود الى وطنه سرا ، وتساعده ملكة شابة هى اليكترا ، على أن يقتل الملكة ، ومعها الملك .

ان تلك القصة ، تحتل مكانتها اللائقة بين مجموعة مرموقة ومعروفة من الخرافات التى ظهرت عند اليونانيين ، وعند من سبقهم . ودعنا نتذكر ملوك العالم البدائيين الذين جاء ذكرهم عند هزيود .

— أولا ، كان هناك أورانوس وزوجته جايا . والقدر عاش أورانوس يخاف أطفاله ، لذا كان « يخفيهم بعيدا » حتى نهض ابنه كرونوس ، واستطاع بمعونة الأم الملكة جايا أن يطرده .

— ثم جاء الملك كرونوس مع زوجته رهيا . ولأنه كان أيضا يخاف أطفاله ، فقد أخذ « يبتلعهم » ، حتى ظهر ابنه زيوس ، واستطاع بمعونة الأم الملكة رهيا أن يطرده .

— ثالثا ، كان لا يمكن للقصة أن تستمر على هذا النحو . ولذلك ظل زيوس يحكم ، ولم يتمكن أحد من طرده نهائيا . وان كاد أن يطرد ذات مرة . وكان على وشك الزواج من عروس البحر ثيتس ، لولا أن حذره برومثيوس من أنه اذا تزوجها ، فسينجب منها ابنا أعظم منه ، وسيطرده من السماء . وعلى الرغم من عظم حبه لثيتس ، فقد كان ينتابه بعض الشك فى أنها ستساعد ابنها على تنفيذ سلوكه الاجرامى .

نلاحظ فى الحالات المذكورة آنفا ، أن مغتصب العرش يكون ابنا للملك القديم وزوجته الملكة . وبالتالي ، فان الأم الملكة ، لا تتزوج المغتصب بالرغم من مساعدتها له ، ولكنها تتزوجه اذا ما كان مجرد قريب أصغر سنا . الا أن هناك قصة عظيمة من احدى القصص البطولية ، تظل فيها مسألة زواج الأم من الابن باقية دون اختصار ، أو حذف وتشذيب . ففي مدينة طيبة ، يعرف الملك لايوس وزوجته جوكاستا ، بأن ابنتهما سيقتل أباه ويخلعه عن العرش . ويأمر الملك لايوس بقتل الابن ، الا أن الأم الملكة تنقذه من هذا المصير ، وبعد أن يقتل أباه ، ويخلعه عن العرش ، يتزوجها . ولكنها بعد ذلك ، تقتل أو تخلع عن العرش معه ، مثل كليمتسترا مع ايجستوس ، وجرتروود مع كلوديوس .

من الواضح ، أن هناك عنصرا مشتركا فى كل هذه القصص . ولا شك أن القارىء استطاع أن يدركه . انها القصة الطقسية المعروفة عالميا ، والتى يمكن أن نسميها ملوك الغصن الذهبى . وهذه القصة الطقسية — كما حاولت أن أقدمها فى مكان آخر — هى المفهوم الاساسى الذى يشكل قاعدة التراجيديات اليونانية ، ولكن ليست التراجيديات فحسب،

وانمما يشكل أيضا قاعدة مسرحيات « المقنعين » Mummers التقليدية ، والتي – وان كانت منحطة وسوقية ، الا أنها لم تمت تماما بعد في أقطار أوروبا الشمالية . ولاتزال كامنة في جذور جزء كبير من كل ديانات الجنس البشرى .

وليس من الضروري – كما أرى – أن أقدم أى شرح طويل « للملوك النبات » ، أو « شياطين السنة » . الا أن هناك نقطتين ينبغى أن نتذكرهما ، كى ينقذانا من الاضطراب فيما بعد .

١ – أولا ، هناك طريقتان مبكرتان للحساب : فيمكنك أن تحسب عن طريق المواسم والفصول أو أنصاف السنة أو عن طريق الصيف والشتاء . كما يمكنك الحساب عن طريق السنة كلها ، كوحدة ، وحسب النظام الأول ، يقوم الشتاء بقتل ملك الصيف أو روح النبات ، ثم يبعث من بين الموتى فى الربيع . أما فى النظام الثانى ، فان كل ملك سنة ، يأتى أولا كقاتل شتوى ويتزوج الملكة ، ويزداد فخرا واجلالا ، ثم يذبحه (المنتقم) أخذا بثأر سلفه . هذان المفهومان يسببان بعض الاضطراب فى الأساطير ، كما يسببان نفس الشيء فى معظم أشكال مسرحيات (المقنعين) .

٢ – أما النقطة الثانية التى يجب أن نتذكرها ، فهى أن هذا القتل وهذا الانتقام ، كما يحدث فعلا بين أسلافنا القدامى جدا ، على أساس اراقة الدم الانسانى . فالملك المقدس كان – حقيقة – « يذبح الذابح » ، وكان مقدرا عليه هو نفسه أن يذبحه ذابح . وكانت الملكة اما من نصيب ذابح زوجها ، واما تذبح معه . والأسطورة التى تصبغ بعمق الصفحات الأولى للتاريخ البشرى ، ليست أسطورة ضعيفة باهتة ، ولاهى مجرد تعبير مجازى ان رغبة الانسان الملحة فى الطعام هى التى تنقذه من الموت جوعا ، كما ان التذكر اللحوق لجداول الدم الذى سفح – أرادها أو لم يرد – هى التى أبقت عليه حياته . ويجب – فيما يتعلق بكل هذا الموضوع – أن أحيل القارئ الى التفسيرات الكلاسيكية فى « الغصن الذهبى » ، وما أجرته عليه من التطوير الذكى الدكتور جين هاريسون فى كتابها « ثيميس » .

وهكذا ، يأخذ أورست – المجنون وقاتل الملك – مكانه ، الى جانب بروتوس « المغفل » ، الذى طرد الطرقويين ، وأملوذى (المغفل) ، الذى أحرق الملك فينچ فى عيد الشتاء . منذ بضع سنوات ، استطاع البحاثه اليونانى العظيم هرمان أوسنر – عن طريق أدلة أخرى مختلفة – أن يشخص أورست كاله الشتاء ، ذابح الصيف . انه انسان الجبال الباردة الذى كان يذبح سنويا نيوبتوليموس الأحمر فى دلفى ، انه حليف الموت والأموات ، انه يأتى على حين غرة فى الظلام ، انه مجنون ودائم الغضب ،

أشبهه باله الشتاء ما يماكتس ، وأعاصير نوفمبر • ويبدو من الطقوس الأثينية ، أنهم كانوا يلوحون اله فعلا بعباءة في أواخر الخريف خشية أن يشعر بالبرد القارس وهكذا يختلف تماما عن مختلف الأبطال النابهين الذين قتلوا تناهين الظلام ، وهو يجد رفيقه في « المغفل الساخر » في كثير من مسرحيات « المقنعين » ، وهل يمكننا أن نقول أملوذي الساخر ؟ انه قاتل « الملك المبتهج » •

هذا كله حسن جدا بالنسبة لأورست ، ولكن هل يمكننا أن نقول نفس الشيء عن هاملت – أملوذي ؟ هل من الممكن جذبه الى منطقة الأسطورة ، تلك الأسطورة التي من نفس النوع الذي نجده في اليونانية ؟ هنا أكون بعيدا عن مجالى المؤلف ، ويجب أن أتكلم على استحياء وتحت توجيه من هم أحسن منى • ولكن يبدو – مما لا يرقى اليه شك ، حتى في تمحيصى الشديد التقصير للمادة – أن نفس أشكال الأسطورة ، ونفس مجال المفاهيم الدينية البدائية ، نجدها في البلاد الاسكندنافية والأقطار الآرية الأخرى •

هناك عدد كبير من الزوجات في قصص بطولات ينجلنجا ، يبدو أنه ينتمى الى نمط جايا – رهيا – كليتمنسترا – جوكاستا • فمثلا ، تزوج ملك فانلاندى من دريفا الفنلندية ، التي قتلتها بالاشتراك مع ابنتها فسبير ، الذى اعتلى العرش • (وقد تم القتل عن طريق السحر ، وأعتقد أنه لم يكن فى استطاعته أية محاكمة أن تبرئ فسبير) •

وتزوج فسبير بدوره من ابنة أودى Aude الشرية • ولكنه – كأجامنون – لم يكن وفيا لزوجته ، ومن ثم هجرته وأرسلت اليه ولديهما ليتحدثا معه ، وطبقا للطريقة الطقسية الصحيحة قاما بحرقه فى بيته ، تماما مثلما قام هاملت فى القصة البطولية بحرق الملك فينج ، وتمسما مثلما يقوم القرويون الشماليون فى احتفالاتهم بحرق السنة القديمة •

ونعود الى القول مرة أخرى ، بأن هناك آثارا واضحة لملوك قتلوا ، وخلفهم على العروش قاتلوهم • ومعظم ملوك ينجلنجا يموتون عن طريق التضحية • واحد يعترف بأنه يضحي به لتفادى القحط ، وواحد يقتله ثور القرايين ، وواحد يسقط عن جواده فى المعبد ويموت ، وواحد يحرق نفسه فوق المحرقة فى احتفال ، وواحد – مثل أورانوس وكرونوس ، وغيرهما من الذين يبلعون الأطفال – يضحي بواحد من أبنائه كل موسم كى يطيل فى عمره هو • وأنا لم أذكر هذه الحالات الا لمجرد التدليل على أن مثل تلك الأفكار كانت سائدة بوضوح فى المجتمع الشمالى البدائى ، كما هو الحال فى أى مجتمع آخر • الا أن ساكسو نفسه قد تمسك – حقيقة –

بالأمر • فهو يقص علينا حكاية أول ole ملك الشحاذين الذى جاء متنكرا وفى صحبته خادم فى زى امرأة الى بيت الملك ثور ، ويرحبون هناك به ساخرين منه كملك ، ثم يذبح هو الملك ثور ويستولى على العرش • كما يؤكد ساكسو فى قصة عن السلافيين «أنه - بموجب قانون عام عند القدماء - كان اعتلاء العرش من حق الذى يقتل الملك » •

وعلى هذا ، عندما نجد أن هاملت فى قصص البطولات الشعبية ، يشبه أورست الى حد بعيد ، وعندما نجد أنه (المغفل الساخر) وقاتل الملك ، وعندما نجد - بنوع خاص - أن هذا الدور الغريب عن زواج الملكات من قاتلى أزواجهن ووارثى عروشهم - إذا لم يساعدنهم على ذلك - تلعبه أيضا أم هاملت ، سواء كان اسمها جيروثا ، أو جرتروود ، أو أمبا ، كما تلعبه أم أملوذى ، وأم امباليس ، وأمهاات مختلف أنواع الهاملتين مثل هيلجى ، وهرور ، وكذلك زوجة هاملت ، وزوجة أنلاف كوران الذى يشبه هاملت بعض الشبه ، عندما نجد ذلك كله ، فاننا نتردد بصعوبة فى استخلاص نفس نوعية النتائج التى يمكن أن تستخلص بطبيعة الحال من قصة يونانية • ان هاملت أكثر توريطا فى هذا المناخ الشبيه بمناخ كليتمنسترا من أية شخصية أخرى أعرفها خارج هزيود • ولا يمكن أن يفشل المرء عن أن يتذكر حقيقة عن أوديب وجوكاستا لا قيمة لها فى حد ذاتها فى القصة ، ولكنها موجودة عند ساكسو ، وفى « قصص بطولات امباليس » ، وهى نوم أملوذى فى غرفة أمه •

وهناك خاصية غريبة نلاحظها فى معالجة قصص البطولات للملكة الأم عند القدماء ، وهى أنها امرأة تظللها ظلال الريبة كزانية ، وكصاحبة علاقة جنسية بالمحارم ، وكقاتلة ، ومع هذا ، فهى - فى معظم القصص - شخصية لاتخلو من طابع الأمومة ، وتدعو الى التعاطف • أما كليتمنسترا فهى مستثناة من ذلك ، ولربما أيضا جورمفليث • ولكن جايا ، ورهيا ، وحتى جوكاستا ، فينظر اليهن نظرة أمومية وتعاطف • وكذلك الحال بالنسبة لجيروثا زوجة أرفانديل وأم أمليث ، وأيضا أمبا أم امباليس • ويضاف الى ذلك ، جروا التى تعتبر - فى العادة - زوجة أرفانديل ، ولربما كانت هى نفسها جيروثا • يقول الأستاذ رايدبيرج « ان جروا كانت امرأة عطوفة ، تحنو على كل أفراد عائلتها » وتبقى تلك السمة حتى عند شكسبير • اذ يقول الأستاذ برادلى : « ان لجرتروود طبيعة الحيوان الأليف • • • • • لقد أحبت أن تكون سعيدة كالحمل الوديع المسترخى فى الشمس • كما كانت - انصافا لها تحب أن يكون الآخرون سعداء • كمزيد من الحملان فى الشمس » • انها تماما الشخصية الصحيحة لأمنا الأرض !! انها - بالطبع - تدل عليها ، والقصص اليونانية تنطق

باسمها صراحة : ان جايا ورهيا اسمان متلاسان لأمهات الأرض ، أما جو كاستا فهي تأتي دون ذلك ببضع مراحل • وليس باستطاعة المرء أن يطبق مبدأ الرفض الأخلاقي على تكرار زواج (الأرض الأم) سنويا من اله الربيع الجديد ، ولا - احتمالا - على الزيجات غير الشخصية والاجبارية المفروضة على ملكة من البشر في مراحل معينة لمجتمع موغل في البدائية • ولكن ، عندما أصبحت الحياة - فيما بعد - أكثر وعيا ، وأكثر شعورا ، فان الشاعر - أو المؤلف المسرحي - حين يفكر في قصة ، ويحاول أن يتحقق من وضع ، ومن مشاعر هذه الزوجة الحائنة أبدا ، هذه الأم المربية والراعية أبدا ، فانه لا يستطيع الا أن يستشعر فيها عنصر الصراع الداخلي الذي يعد بذرة المسرحية العظيمة • انها ممزقة بين الزوج والعشيق والابن • ولكن كيف يكون تمزق الابن المنتقم ، والقاتل أمه ؟؟

ان التراجيديا الانجليزية ، قد تابعت الابن ، الا أن في كل من جيروثا ، وأمبا ، وجرتروود ، وهيرموترود ، وجورمفليث ، وجايا ، ورهيا ، وجو كاستا تراجيديا ، وهي أساسا نفس التراجيديا • لماذا تقف كليتمنسترا - التي تعتبر أكثرهن جميعا مأسوية - خارج الصورة ؟؟

اننا لانستطيع الا أن نخمن • أولا ، لأن كليتمنسترا - كجرتروود في بعض القصص - مرت بكلتا التجربتين العاديتين في حياة زوجة ملك بدائي • فهي تتزوج قاتل زوجها ، وتقتل على يد المنتقم منه • ولقد تأكد كلا الجزئين من قصتها تأكدا متساويا ، وليس ذلك هو نفس الحالة مع البطلات الأخريات • هؤلاء اللائي لا يعنى بموتهن - بوجه عام - أو يتجاهل تجاهلا تاما • واستنادا على ذلك ، فأنا أميل الى أن أضع تأكيدا أكبر على فن اسخيلوس التراجيدي • فلعله تسلم كليتمنسترا من التراث ، وهي ليست أكثر وضوحا من جيروثا ، ولكنها لم تحتج منه الالية في الرسغ ، لتحويلها من شخصية صامتة وسلبية ، الى امرأة تمور بالمشاعر التراجيدية • ولو تصورنا ساكسو انسانا مثل اسخيلوس ، أو تصورنا شكسبير ، وقد جعل جرتروود شخصيته المحورية بدلا من هاملت ، فمن المحتمل ألا تقف كليتمنسترا وحدها هكذا •

ثم ماذا عن هاملت نفسه كشخصية أسطورية ؟ لقد وجدت - ويا لشدة دهشتي - الدليل التام الذي تمنيت أن أجده • ان هاملت عند ساكسو ، هو ابن هورفنديلوس أو أوفانديل ، وهو اله تيتوني قديم ، يرتبط اسمه بالفجر والربيع • ان ابهام قدمه العظيم - مثلا - هو الآن نجمة الصباح • (لقد كان جليديا عندما انفصل الاصبغ عنه ، ولهذا فهو يلمع كالثلج) وكانت زوجته تدعى جروا التي يقال أنها (الأرض الخضراء) • ولقد اغتال هذا الاله عدوه « كوليروس - كولر المبرنط » ، أو لعله

(البسرد) ، فى مكان يسميه ساكسو « البقعة الحلوة » ، والرابعة الخضراء » فى موضع من غابة مزهرة . ولقد قتله أخوه ، وانتقم له ابنه . ان طبيعة الاستنتاج - الذى حاولته فى مختلف الموضوعات - كان يتحسس طريقه ، وقد حاوله قبلى عدد من الاسكندنافيين المعروفين الشقا ، أذكر منهم - بصفة خاصة - الأستاذ جولانز الذى شد الانتباه الى الدور الذى تلعبه أم البطل ، وكذلك أدولف زنزو ، وفيكتور رديريج . أما الأستاذ التون فكان أكثر حذرا ، الا أن نقاط استنتاجه - بوجه عام - تشير الى نفس الاتجاه . ثم ان الدليل بكليته ، قد ازداد قوة منذ أن نشرت هذه الكلمات لأول مرة ، ومنذ ظهور كتاب الآنسة فيليبوت الرائع ، والمسمى « ادا الأكبر سنا » .

والآن ، اذا كانت هذه المجادلات موثوقا بها ، فاننا - فى النهاية - نصل بقصة هاملت البطولية الى الأرض ، على نفس الأساس الذى كان عليه الحال مع قصة أورست البطولية . أى تلك المعركة الشعاعية - المعروفة على نحو عالمي ، وقبل التاريخ - بين الصيف والشتاء ، وبين الحياة والموت ، والتي لعبت دورا عريضا فى التطور العقلي للجنس البشرى ، وبنوع خاص - كما يقول اى . كيه - تشامبرز - فى تاريخ المسرح فى العصور الوسطى . فكلا البطلين ، يحمل مظاهر من الشتاء ، لا من الصيف ، مع أن كليهما يقف الى جانب الصواب ضد الخطأ . ان هاملت ليس مبتهجا ، مع أنه القاتل المنتصر . فهو متسربل بالسواد ، ويحتاج غاضبا وهو بمفرده ، وهو المغفل الساخر الذى يحب أن يقتل الملك .

٤

انه ليبعدو أمرا غريبا ، ذلك التشكيل التدريجي ، وتكراره ، لحكاية شعبية بدائية ، هى فى حد ذاتها فارغة ومجردة من الشخصية ، الى أن تتجلى فى تراجيديا عظيمة ، تهز العالم . وانى لوائق من أن العملية فى الأدب اليونانى كانت عامة ، بل وتكاد تكون أمرا مألوفا . ان تعريف الأسطورة عند أحد الكتاب اليونانيين هو : « الأشياء التى تقال أثناء أداء طقس ما » . فاذا افترضنا - مثلا - أنك تؤدى طقسا معيننا من الطقوس المتعلقة بالزراعة ، وقمت بتقطيع حزمة من الذرة الى قطع صغيرة وأخذت تبعثر حباتها ، ثم سئلت عن سبب فعلك هذا ، فانك تروى أسطورة : « حكى مرة ، أنه كان هناك أمير شاب وسيم ، مزق الى أشلاء . . . » ترى ، أمزقته كلاب الصيد ؟ أم الوحوش المفترسة ، جزاء ما اقترف من ذنب غريب ؟ أم تراه كان بريئا تمام البراءة . وانما مزقته

نساء ثراسيا المجنونات ، أو التيتان الشياطين ، أم كان التمزيق من أثر لعنة ظالمة؟؟ وكما يروح جماعة من أهل القرية يتحدثون معا ، ويأخذون فى التفكير والتعجب ونظم الشعر على نحو عفوى ، فان القصة تأخذ فى التبلور ، واتخاذ شكل أحسن وأقوى ، وتنتهى بأن تصبح تراجيديا بنشيوخ ، أو هيبوليتوس ، أو أكتيون ، أو ديونيوس نفسه ، ويجب - بالطبع - أن يتوافر فيها عنصر من التاريخ . فالحياة فى الأزمنة البدائية - كالحياة الآن - لم تكن تخلو من الأحداث . فالأحداث كانت تقع ، ويتأثر بها الناس وقت وقوعها ، ثم يتحدثون عنها بعد ذلك . أما ملاحظتها بدقة ، وتذكرها بدقة ، وتسجيلها بالضبط ، انما هى مسائل تعتبر من الانجازات الانسانية النادرة ، التى تحققت فى وقت متأخر . اننا نستطيع الآن - عن طريق الرجوع الى السجلات المدونة الكثيرة ، والتدريب العقلى الطويل - أن نتدبرها على أحسن وجه . أما انسان العصور الباكورة ، فقد كان مستشارا جدا ، مما كان يعوقه عن الملاحظة ، وكان بعد ذلك غير مبال ولا مكترث ، مما كان يعوقه عن التسجيل ، كما كان يبدو دائما قلقا ومنزعجا جدا بسبب أشكال ثابتة من التفكير ، مما لم يتيح له استيعاب الحقائق الملموسة بالضبط . (وكحقيقة مسلم بها ، أنه لم يكن يود حتى أن يفعل ذلك ، وانما كان يهدف الى شئ يختلف تماما) . وعلى أية حال ، فان الحقائق - كما كانت تحدث - كان يلقي بها بسرعة فى نفس البوتقة كالأساطير . لم يكن الناس يبحثون ويتقصون . ولم تكن الأسماء والتواريخ عندهم متمايزة . كانوا يتحدثون معا ، ويتابعون تأملاتهم حتى انبثق وترعرع ملك أيرالندا التاريخى ، وهو يشبه أملوذى الأسطورى القديم تمام الشبه . ملك تاريخى من ميسينيا ، اضطلع بجزء من قصة كورانوس البدائى ، أو ملك السماء الذى تزوج (الأم الأرض) . وفى أزمنة تلت ذلك ، عاشت الأسطورة وترعرعت وترعرا عظيما بدلا من التاريخ . ان الأشياء التى تهزنا وتدهشنا فى مسرحية « هاملت » ، أو فى مسرحية (أجاممنون) ليست أية خاصية من الخصائص التاريخية عن الزانور فى العصور الوسطى ، أو ميسينيا قبل التاريخ ، وانما الأشياء التى تنتمى الى القصص القديمة ، والطقوس السحرية القديمة ، التى أدهشت وأثارت مشاعر أجدادنا قبل خمسة أو ستة آلاف سنة ، وجعلتهم يرقصون طوال الليل فوق التلال ، وهم يمزقون الوحوش والناس الى مرق ، ويسلمون أجسادهم الى موت مرعب ، آملين بذلك الحفاظ على العالم الأخضر من خطر الموت ، ولكى يكونوا هم منقذى شعوبهم .

أنا لا أحاول وضع فرضية متناقضة ، أو حتى صياغة نظرية . كما اننى - ولو للحظة واحدة - لا أتشكك متسائلا ، أو أقلل من الوجود ،

أو من القيمة الفنية الغامرة في العبقرية الفردية • وأنا واثق من أنه ليس هناك أحد يشك فيما أفعل • اننى أحاول - فى بساطة - أن أتفهم ظاهرة تبدو - قبل زمن ظهور الكتاب المطبوع واتساع دائرة جمهور القارئ - أنها كانت تقع على نحو اعتيادى ، ودائم ، فى الأدب المتخيل • ولا شك أنها لا تزال تقع - الى حد ما - فى الزمن الحاضر •

ما الذى تنطوى عليه فرضيتنا ؟؟ يبدو أنها تنطوى - أولا - على قدر كبير من التماسك اللاشعورى ومن الاستمرارية ، ينتقل من عصر الى عصر بين جميع أطفال الشعراء ، سواء كانوا صانعيه والداعين اليه ، أو من الفنانين والمشاهدين • وفى الخلق الفنى - كما هو الشأن فى كل مناحى الحياة - يكون العنصر التراثى أو التقليدى - أعرض بكثير من العنصر الإبداعي الخالص ، الذى يمكن أن يفترضه الانسان غير المثقف •

بالإضافة الى هذا ، فإن الفرضية تنطوى على أن فى عملية التقليد - التى تنتقل من جيل الى جيل ، وتعرض باستمرار للتحوير والتشذيب ، وتكرار الشعور بها ، والتفكير فيها - موضوعا يقدم أحيانا قوة غريبة ، تكاد تكون دائمة الخلود • فقد يكون فى الامكان تحويل الموضوع تحويرا واسعا ، كما يمكن أن يبدو وقد تحول عن طبيعته تحولا كليا • ومع هذا ، فإن قيمة موروثة معينة تظل باقية ، كما تظل التفاصيل ذات الشأن تتكرر دون وعى تماما فى جيل من الشعراء بعد جيل • بل وهناك ما هو أبعد من هذا • فهى تكشف - فى الغالب - عن أن هناك ثروة من التفاصيل الدرامية ، تكمن فى موضع ما من أسطورة بدائية ، تنتظر عبقرية مؤلف مسرحى ، كى يكشف عنها ، ويجذبها اليه • وبالطبع يجب ألا نغالى فى هذه النقطة ، وألا نقول بأن مسرحية (هاملت) أو مسرحية « اليكترا » ، تكمن فى الطقوس الأصلية ، كما تكمن الزهرة فى بذرة • فالبذرة - اذا ما توافر لها الغذاء - تصبح مهياة ، لأن تتطور وفقا لخط معين وثابت • وليست الأسطورة أو الطقوس على هذا النحو • فهى - أو هو - تعتمد فى تطورها على أناس أحياء جد كثيرين ، وعلى العديد من الظروف المتغيرة والمعقدة • وليس فى امكاننا الا أن نقول بأن هناك - على نحو ما - خطأ طبيعيا لنموها • ويبدو - فى القضية المطروحة علينا - أن هذا الخط قد أوضح نفسه ، سواء من حيث الملامح العريضة ، أو من حيث التفاصيل الدقيقة ، فى طريقة تكاد تكون غير عادية • ان المجتمعين اللذين نشأت فيهما تراجيديا هاملت ، وتراجيديا أورست كانا غير متشابهين تماما ، كما أن الشاعرين مختلفان تماما من الناحية الشخصية ، ومستقلان تماما ، بل ان المسرحيتين نفسيهما - خاصة - مختلفتان اختلافا كبيرا من حيث الحكمة ، والظرف المكانى والزمانى ،

والحرفية ، وفى غالبية القيم أو الخصائص الأخرى • أما نقطة الالتقاء بين المسرحيتين فتبدو فى مصدرهما العام الذى يرجع الى آلاف السنين العديدة الماضية • ومع هذا ، فإن الشخصية الأساسية لا تزال تكشف عن نفسها ، ودون خطأ فى الغالب •

وقد يبدو هذا المفهوم غريبا • ولكن - رغم ذلك - فإنه حقيقة مبرهنة ومقبولة فى تاريخ الأديان • وأعنى بها تلك « التى تكاد أن تكون دائمة الخلود » فى المفهوم البدائي ، بل وحتى فى الطقوس البدائية • وفرضيتنا تنطوى على القول بأن ما عرف بأنه قد حدث فى الدين ، يمكن أن يقع كذلك فى الدراما المتخيلة •

وإذا كان الأمر كذلك ، فإنه يبدو من الطبيعي جدا أن تلك الموضوعات أو قل بعض تلك الموضوعات التى تشير بصفة خاصة اهتمام البدائيين - لا تزال لها القدرة على اجتذاب أو استثارة بعض الغرائز البشرية ذات الجذور الممتدة بعيدا بعيدا فى الأعماق • وأنا لا أقول بأنها تحرك مشاعرنا حتى الآن ، ولكنها - عندما تفعل ذلك - تميل الى أحداثها أو فعلها بطرق نراها - بصفة خاصة - عميقة وشاعرية • ويتولد ذلك جزئيا من قيمتها الأصلية ، وجزئيا من الاعتماد - كما أظن - على مجرد التكرار • اننا جميعا نعرف سحر الانفعال الذى يملكنا عند سماع كلمات وأسماء شهيرة ومألوفة ، بل وحتى تملك السامعين الذين لا يفهمون الكلمات ، ولا يعرفون الا القليل عن أصحاب تلك الأسماء • وأظن أن هذا السحر ، يكمن فى تلك القصص والمواقف ، ولا أستطيع الابتعاد تماما عن استخدام المجازات ، وأقول بأنها انغرست بعمق فى ذاكرة الجنس البشرى ، وانطبعت - كما كانت - فى كياننا الفزيائى • لقد نسينا أوجهها وأصواتها ، ونقول بأنها غريبة علينا • الا أن هناك شيئا فى داخلنا يقفز واثبا عند رؤيتها ، انه نداء الدم الذى يخبرنا بأننا نعرفها دائما •

انه - بالطبع - جزء هام فى عملية انتقال التراث الكلية ، وهو أن المادة الأسطورية دائما ما تنقد بعنف ، وتضطرم من جديد عن طريق مقارنتها بالحياة الواقعية • وعندئذ تتدخل الواقعية ، مع المهارة الأدبية والخيال • ولا شك أن فيها - حتى منذ البداية - عنصرا مأخوذا من الحياة الواقعية • ان صانع الأسطورة فى العصر الباكر لم يبتدع من فراغ • وانما حاول - حقيقة ، وحسب عبارة أرسطو الشهيرة - أن يروى « نوع الأشياء التى يمكن أن تحدث » ، وكان مفهومه عن « الأشياء التى يمكن أن تحدث » - طبقا لمعاييرنا - على شئ قليل من التطرف • وكلما أخذت تجربة الانسان فى الحياة تزداد نموا ، وتكون أكثر هدوءا وموضوعية ، أخذ ينمو مفهومه عن « الأشياء التى يمكن أن تحدث » ، وهو أكثر كفاءة

وقدرة • انه ينمو ويزداد قربا من حقائق الطبيعة ، وتنوعاتها ، ومعقوليتها ، ورقتها اللامتناهية • وفي عصور الأدب العظيمة ، نجد أن هناك – ضمن الأشياء الأخرى – قوة تحافظ على وجود تناسب واف بين هذين العنصرين المتعارضين : تعبير عن عاطفة بدائية منطلقة ، وإعادة عرض للحياة تتسم بالحنق واللفظ • ففي مسرحية ، مثل « هاملت » ، أو « اليكترا » ، أو « أجاممنون » ، نجد – بالتأكيد – دراسة رائعة وطبيعة للشخصية ، وقصة متنوعة ومصاغة على نحو جيد ، وسيطرة كاملة على أدوات الشاعر أو الدرامي المتعلقة بالحرفية • كما نجد أيضا – على ما أظن – تأرجحا غريبا غير محلل تحت السطح ، أي تيارا تحتيا من الرغبات ، والمخاوف ، والعواطف ، بقي هاجعا منذ زمن طويل ، وهو مألوف للأبد ، وقابع منذ آلاف السنين بالقرب من جذور أعظم عواطفنا أهمية وخصوصية ، وممتزج بنسيج أعظم أحلامنا سحرا • فالى أى مدى يمكن أن يمتد هذا المجرى فى العصور الماضية ؟ أنا لا أجرؤ حتى على التخمين ، ولكن يبدو لى وكأن قوة اثارته ، أو التحرك معه تعتبر آخر أسرار العبقرية •

المصدر :

Wilbur S. Scott. **Five Approaches of Literary Criticism.** (Hamlet and Orestes, By : Gilbert Murray» New York : Collier Books, 1962, pp. 253-281.

العروض المسرحية

بين محاكاة أرسطو ، ومراة شكسبير

العرض المسرحي

بين محاكاة أرسطو ، ومرآة شكسبير

من المتفق عليه بين غالبية دارسي الفكر الدرامسرحي ، أن النص الدرامي المسطور في كلمات ، لا تكتمل حياته ، الا بتجسيده فوق خشبة التمثيل ، حيث يدب حيا أمام مشاهديه .

وهذه المزاوجة - بين النص الدرامي كمحاكاة لفعل ، وقيم المسرح المرئية والمسموعة - يعبر عنها النقد المسرحي بمصطلحات ثنائية ، مثل: المسرحية والعرض ، الكلمة والتجسيد ، النص والخراج، المؤلف والممثل، الخلق والتفسير ، النظرية والتطبيق ... الخ .

ولقد تتجلى هذه المزاوجة نفسها ، اذا ما اقترنت لفظة « المحاكاة » عند أرسطو ، بلفظة « المرآة » التي ذكرها شكسبير ، في مسرحيته المعروفة « هملت » . ولكن سرعان ما تتلاشى الثنائية عند النظر الى العرض المسرحي كعمل ابداعي كلي ، متكامل ومتوحد ، بسبب انصهار كل عناصره ، وتداوبها في كيان فردي . وعندئذ ، تصبح اللفظتان ذواتي مدلول واحد .

١

ومصطلح المحاكاة Memêsis ، من المصطلحات النقدية المعمرة . ويمتد عمره في تاريخ الفكر الأدبي الغربي منذ فجر النقد اليوناني القديم ، وحتى العصور الحديثة . ولعل أقدم استخدام موثق له - كمصطلح جمالي - جاء في الكتاب العاشر من جمهورية أفلاطون (٣٨٠ ٩٩ ق م) . فقد ورد في سياق موقف انتقاصي ، عندما وصف أفلاطون عملية « الخلق » - التي يقوم بها الشاعر - بأنها مزيفة ، لأنها

تحاكى ظواهر هذا العالم الواقعي ، والتي هي بدورها محاكاة لما هو كائن في « عالم المثل » .

ففي هذا العالم، خلق الاله المثل الأول لكل شيء متواحد في الحياة . فالسرير – كما يتمثل أفلاطون – خلق فيه على نحو مثالي – كامل ومتكامل . ثم يأتي النجار – في عالمنا المعاش – ويصنع – سريرا يقلد فيه سرير الاله ، والذي هو الفكرة الأولى للسرير . ثم يأتي الشاعر – أو المصور – ويحاكي في عمله الفني سرير النجار الواقعي ، دون أن يفهم هم أو كيف يتركب . وبهذا ، يكون الشاعر – أو المصور – بعيدا عن الحقيقة بدرجتين ، لأنه يحاكي محاكيات هي – بدورها – تقليد لما هو كائن في عالم المثل . أما الفيلسوف ، فهو يتجاوز الواقع ، ويتصل مباشرة بهذا العالم . ومن ثم ، كان أعلى منزلة من الشاعر، الذي لا يتعدى اتصاله ظواهر الأشياء الواقعية ، الخادعة للجواس .

واذا ما رجعنا الى الفصل الأول من كتاب أرسطو « فن الشعر » (٣٢٣ ق ٠ م) ، طالعنا كلمة « المحاكاة » على النحو التالي : « ان الشعر الملحمي ، والتراجيدي ، والكوميدي ، وكذلك فن تأليف الديراميات ، وغالبية ما يؤلف للصفر في الناي ، واللعب على القيثارة ، كل ذلك – بوجه عام – أشكال من المحاكاة » . ثم ترددت الكلمة – بعد هذا – في سياقات أخرى .

ويتبين من استخدامات أرسطو لتلك الكلمة – كمصطلح نقدي – أنه أكسبها مفهوما مغايرا لمفهوم أفلاطون . كما طبقها تطبيقا معقدا ، في ضوء ملاحظاته الدقيقة لمئات الأعمال الإبداعية المختلفة التي احتك بها . وهذه الأعمال ، ليست من المجال الأدبي فحسب ، وإنما شملت مجالات فنية أخرى ، كال موسيقى ، والرقص ، والفنون التشكيلية . « وكما أن هناك من الناس – سواء عن وعى بالحرفة الفنية ، أو عن طريق العادة والدربة – من يحاكون أشياء كثيرة بوساطة عمل صور لها ، باستخدام الألوان والأشكال ، فإن هناك آخرين ممن يحاكون باستخدام الصوت » . (فصل أول) .

والمحاكاة الأرسطية ، ليست لعالم المثل – الذي لا وجود له عنده – وإنما هي للطبيعة مباشرة . وهذا يعني أن الشاعر – أو الفنان – بعيد عن الحقيقة بدرجة واحدة فقط ، لا بدرجتين كما هو الحال بالنسبة لأفلاطون . كما لا تعنى المحاكاة الدرامية – التي تهمننا هنا – تقليد الطبيعة والواقع لمجرد تصوير الأفعال ، والأقوال ، والانفعالات الانسانية تصويرا فوتوغرافيا مطابقا ، وإنما محاكاتها على نحو يشابهها ، ويوحى بمشاكلتها .

كما أن تلك المحاكاة لا تستهدف تصوير الملامح العرضية لشخصيات تقوم بأفعال ، وإنما تستهدف تصوير ملامح النمط الشمولي العالمى « المزود بخصائص أصيلة مميزة لنوعيته » ، على حد قول كولردج . فأرسطو ، لم يكن يسعى الى وضع وظيفة رمزية أو شعاعية للأدب – فهذا مما يمكن أن يرضى أفلاطون – وإنما كان يبغي الوصول الى تجلية ملموسة للنظام (الطبيعى) الذى كان يجزم بوجوده – حتى ولو كان غامضا – فى أية تجربة عادية .

ان مفهوم المحاكاة – عند أرسطو – يجمع بين معنى العمل الأدبى ، كإعادة عرض لنواح معينة فى واقع موجود من قبل ، ومعنى العمل نفسه كشئ ملموس قائم بذاته ، وليس مجرد سطح عاكس . فالشاعر الدرامى لا ينقاد – كالتابع – وراء لامعولية الواقع ولا منطقيته ، وإنما عمليته المسرحية ، لها مكانتها الموضوعية ، وشكلها الطبيعى الخاص بها . ولما كان للشكل منطقته الضرورى الملح الذى يفرض نفسه ، فقد وجب على الشاعر أن يفضل – فى اختياره للمعالجة – الحدث « المستحيل الممكن » ، على الحدث المحتمل (والذى قد يكون تاريخيا) ، ولكنه لا ينسب فى تدفقه انسياقا طبيعيا . وتبدو محاكاة الشاعر فى أفضل أوجهها ، عندما يسمح لعمله أن يحقق بذاته ، خصيصته الشكلية الملائمة له .

وإذا ما سلمنا بأن المحاكاة الأرسطية ، لا تعنى التقليد الحرفى لظواهر الواقع تقليدا حرفيا ، فإنها تعنى – عندئذ السماح لموهبة الشاعر الخيالية ، بأن تلعب دورها الإيجابى ، وتبرهن على قدرتها فى السعى الى تحقيق واقع فنى جديد ، مستنبط من الواقع الفعلى . ومن ثم ، جاز له أن يحور فى مادته الخام ، ويعيد ترتيب أجزائها ، ويحذف زوائدها ، ويؤكد على الضرورى منها . وبهذا ، تسمو قيمة الواقع الجديد – فى عمله الفنى – على الواقع الأصلى .

نخلص من هذا ، الى أن الشاعر الدرامى ، يحول مختاراته من تجارب الحياة وحقائقها ، الى أشياء لم تحدث ، ولا تحدث بذاتها فى عالم التجربة العملية . ولذا ، فهو لا يقدم الواقع ، وإنما فكرة الواقع ، كما تنعكس على صفحة ذهنه . فأحداث ، وشخصيات مسرحيات شكسبير ، أو مسرحيات إبسن ، أو أحمد شوقي ، أو توفيق الحكيم – مثلا – ليست واقعية ، بالقياس الى مواصفات الواقع الحرفية ، وإنما تتعدى ذلك الى حالة أصبحت فيها ممكنة ، طبقا لقانونى الاحتمال والضرورة ، كما نص عليهما أرسطو .

انها لمحاكاة تسعى الى خلق عمل مثالى ، يتحقق فيه الواقع ، بعد

أن يكون قد تجاوز طبيعته . وهنا ، يصدق قول بومجارتن بأن العالم الذى يخلقه الأدب (والدرامى ضمناً) ، إنما هو عالم آخر مختلف ، ولكنه يتصل بالعالم الواقعى عن طريق المشاكلة ، أو المماثلة . وهى مبدأ نيو كلاسيكى أصيل .

٣

فاذا ما فرغنا من عرض الشق الأرسطى المتعلق بالنص كمحاكاة لفعل بشرى ، الى الشق الثانى الخاص بالتجسيد - أو بهما معا - وجدنا أمير الدينمرك هاملت ، فى المشهد الثانى من الفصل الثالث فى مسرحية وليم شكسبير « هملت - ١٦٠٢ » ، يزجى للممثل بعض الارشادات الخاصة ، بما يجب أن يكون عليه الأداء التمثيلى الصحيح . ومن خلال ذلك ، لمعت - كالبرق - عبارة تقول بأن كل مبالغة فى القول ، أو فى الحركة ، إنما هى خروج على هدف التمثيل . وهذا الهدف - « كما هو دائما - عبارة عن امساك المرأة أمام وجه الطبيعة » (البيت ٢٤) .

« to hold, as 't were, the mirror up to nature » والتنبية الى أنه يتوجب على الممثل - اذا أراد أن يكون صادقاً فى تجسيد شخصيات النص - أن يرفع المرأة أمام وجه الطبيعة لتنعكس صورته فيها ، يبدو كنصيحة بسيطة ، ولكنها - فى جوهرها - ليست سهلة على الفهم ، كما تبدو للوهلة الأولى . فقد توحى البساطة هنا ، بأن المقصود بالمرأة ، هو هذا السطح الزجاجى الذى يعكس كل ما يقع قدامه ، وننتهدهم أمامه كل صباح ، ولا تستغنى عنه المرأة - بصفة خاصة - لا صباحاً ولا مساءً . وأن المقصود بالطبيعة ، هو الواقع العملى للانسان . فهل كان شكسبير يهدف - فعلاً - الى وجوب انعكاس الواقع المرئى انعكاساً حرفياً ، عندما طرح هذه المقولة على لسان أميره هملت ؟؟

الحقيقة ، أنه لم يكن يقصد بالمرأة ، هذا السطح الزجاجى اللامع المؤلف ، والا كان يطالب بعرض الحياة كما هى بالضبط ، وعلى نحو مشابهة مشابهة حرفية ، لكل الأصول والفروع ، وأدق التفاصيل فيهما ، والا استوجب مجابته بمثل تلك الأسئلة : ما ضرورة أن ننظر الى الحياة - مرة أخرى - وهى منعكسة بحذافيرها فى المرأة ؟؟ ما أهمية أن أضع مرآة أمام حقيقة كتبت الموضوعات فوق مكتبى ، ثم أروح أتطلع الى صورتها المنعكسة ؟؟ ثم ، ما قيمة الذهاب الى المسرح ، اذا كان يعكس الحياة ، كما هى معروفة ؟؟

لابد وأن يكون استخدام « المرأة » ، هو استخدام مجازي ، أو أنه يقصد نوعا غير مألوف من المرايا • انه - بلا شك - يعنى مرآة (سحرية) خاصة ، لا تعكس ظاهر الحقيقة الخارجى فحسب ، وانما تعكس - الى جانب ذلك - نوع ما بداخلها من كتب • وعند هذا الافتراض ، يمكن القول بأن القاء نظرة خاطفة على الصورة المنعكسة ، يغنى عن القيام بدرس وتمحيص الشيء الواقعى القائم أمام المرأة • ومن هذا المنطلق ، فإن المسرح - نصا وعواهل تجسيد - لا يقدم ما يرى فى الحياة نفسها فقط ، وانما يقدم أيضا باطنها ، لتكون أكثر وضوحا وجلاء • وهنا ، يمكن أن يحدث - بهذا التفسير - نوع من التناقض بين وجوب انعكاس ما هو أكثر مما يرى فى الحياة ، ومتطلبات المسرح الفنية التى تحتتم تقديم أقل مما هو فى الحياة •

اذن ، لابد وأن تكون هناك خصيصة اشتراكية ضرورية أخرى ، يجب أن تتوافر فى تلك المرأة ، الى جانب خصيستها فى عكس الظاهر والباطن • أجل ، هى خصيصة الاختيار والاقتصاد ، والتى تحمل الفنان المسرحى الى المجاهدة فى الوصول الى انتقاء شريحة ، أو شظية ملائمة من الحياة ، يأخذ فى إعادة تخليقها ، مع استبعاد الأحداث الزائدة ، واسقاط الشخصيات غير المرتبطة بالخط الرئيسى للموضوع ، والتركيز على الأهم فالمهم • ومن ثم ، تصبح المرأة فى أحسن حالاتها ، عندما تعكس أقل القليل مما لا أهمية له ، فى سبيل افساح المجال - بشكل أوضح - لما له •

ان الحقيقة فى مجريات الحياة الواقعية ، مخبوءة فى ركام الأحداث ، وزحمة التفصيلات • ولهذا ، يروح معظمنا يجد فى البحث عنها ، ولكن دون جدوى ، وكأننا - كما يروى بعض الفلاسفة - نبحث عن قطة سوداء ، فى غرفة مظلمة ، ذات ليلة حالكة ، بينما نحن عسيانا • وفى تلك الحالة ، يجب - كما اشترطنا - أن تكون المرأة غير عادية ، حتى تعكس طيات الظلام المتكاثفة ، التى تبتلع فى تلافيفها الكائن الأسود • وانما يجب تصويرها مرآة قادرة ، لا على تصوير الهيكل الخارجى للغرفة فحسب ، وانما - أيضا - على استجلاء معالمها الداخلية • وعندئذ ، يكون فى ذلك مبرر فنى مشروع ، لرفع المرأة أمام وجه الطبيعة الانسانية •

ان الفنان الموهوب ، مزود « بمرآة رادارية » خاصة ، قادرة على أن ترينا الغرفة والقطة أيضا ، مع عدم الاهتمام الكثير باظهار الغرفة ومشتملاتها العديدة ، وانما عليها أن توحى بذلك ، من خلال تركيزها على الهدف الأساسى المطلوب استضاءته • فالالتزام بعرض واقع الحياة عرضا مطابقا ، انما هو ضرب من المغاظة ، لأن جوهر القضية ليس هو

الاجتهاد فى حشد كمية ضخمة من الأحداث ، والزعم بمشابهتها الحرفية للحياة ، وانما هو فى مدى مساعدة المتفرج على استجلاء بعض جوانب الحياة ، وفهم معناها .

كما أن بعض المخرجين فى مسارح الوطن العربى ، يبذلون جهدا ومالا كثيرا ، التصنيع شىء ما فوق خشبة المسرح ، وجعله - بشتى الامكانات - يحاكى تمام المحاكاة ، حقيقته الموجودة فى الحياة . كأن يقيم أحدهم من الخشب والصفيح المدهون ، شكلا مطابقا لطائرة - مثلا - فوق الخشبة ، على أمل أن يسعد المتفرجين ، بقدرته على المحاكاة فى حد ذاتها . بينما لم يحضر هؤلاء المتفرجون الى المسرح ، كى يشاهدوا تقليدا - متقنا أو غير متقن - لجسم طائرة ، والا كان من الأفضل لهم ، أن يزوروا مدارج الطائرات فى أحد الموانئ الجوية ، كى يشاهدوا طائرات حقيقية كاملة . غير أنه من الممكن تبرير تلك المحاكاة ، اذا كان التجسيد غير مستهدف فى حد ذاته ، وانما ليرمى الى تحقيق أمر حيوى آخر ، كتصوير رمز ، أو معنى خاص ، يخفق به قلب انسان مأزوم ، ويحتم التدليل وجود هذه الطائرة المسرحية ، كى يتم الربط بين الرامز والرموز اليه . وهذا ، ما لا يمكن ادراكه ، عند زيارة الميناء الجوى ، ومشاهدة الطائرات .

واذا كان على العرض المسرحى - نصا مجسدا - أن يستبعد التفصيلات غير الضرورية ، ويوحى بما يمكن أن يكون ضروريا منها ، فان المرأة المستخدمة فى ذلك ، لابد وأن تكون مقعرة ، حتى تكون قادرة على الملء خيوط الضوء المتساقط عليها ، ومركزتها فى بؤرة مضيئة . والأمير هاملت - كما يبدو من طبيعته الشخصية ومن مقولته - شخصية تأملية ، تتجاوز الحدود الفزيائية ، ولا تشغل بالها بالبسيط منها ، وانما بتلك المرأة المقعرة ، وخصوصيتها فى التركيز والعرض .

وهنا نستعيد - مرة أخرى - قول بومبارتن بأن العالم الذى يخلقه الأدب (والدراما المجسدة ضمنيا) انما هو عالم مختلف ، ولكنه يتصل بالعالم الواقعى عن طريق المشاكلة ، أو المماثلة .

بعض المراجع

— أرسطو • كتاب أرسطو فن الشعر • ترجمة وتقديم وتعليق د • إبراهيم حمادة • القاهرة : مكتبة الأنجلو ، ١٩٨٣ •

— Fowler, Roger ed. **A Dictionary of Modern Critical Terms.** London : Routledge and Kegan Paul, 1973.

— Hamilton, Clayton. **The Theory fo the Theatre.** New York : Henry Holt and Company, 1910.

من الحصاد العربى

توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى عربى

بعد أن تأصل الفن المسرحى فى مصر ، واكتسب الشرعية الثقافية فى حماية الحس الوطنى بعد الاستقلال ، ظهرت فى ستينيات القرن الحالى دعوات تنادى بالبحث عن قالب مسرحى (غير مستورد) ، يكون نابعا من صميم المسليات التراثية الشعبية ، وقادرا على مخاطبة طبقات الشعب العريضة ، وأداء مضامينها الخاصة .

والقد كانت هذه الدعوات – فى بداية الأمر – متناثرة ، وخافتة الصوت ، الا أنها برزت – فى العقد المذكور – سافرة وجهيرة ، ومصوغة نظريا وتطبيقيا ، وان كانت تغالبها الفورة الحماسية القومية ، ويعوزها الدأب الدراسى الجاد ، والنظرة التأملية الموضوعية . ولم يكن أبرز هؤلاء الدعاة من النقاد ، أو المشتغلين بعلوم المسرح، وإنما كانا كاتبين مسرحيين مجيدين ، أثارا حول دعوتيهما جدلا شديدا بين النقاد والمهتمين بشئون المسرح ، وهما – حسب ظهور دعوة كل منهما – الدكتور يوسف ادريس فى مقالاته الثلاثة التى نشرها فى مجلة « الكاتب » عام ١٩٦٤ ، ثم الرائد المسرحى الكبير الأستاذ توفيق الحكيم ، الذى تهما هنا مدارسته .

المسرح المركز . . . أو التشريحى

نشر الأستاذ توفيق الحكيم سنة ١٩٦٧ – كتابا عنوانه « قالبنا المسرحى » . ويتألف الكتاب من مقدمة قصيرة ، أوجز فيها أسس (نظريته) التى تقترح استحداث شكل مسرحى عربى من خامات محلية ، الى جانب الشكل الأوروبى المستخدم حاليا . والملاحظ أن هذه المقدمة – بوجه عام – تتصف بالعجلة بسبب الافتقار الى النظرة الكلية فى موضوع خطير كهذا ، وبالتفكك بسبب توالى الأفكار دون أن تستكمل مقومات صحتها ، وبالتردد

بسبب قلة حماس الكاتب وإيمانه (الموضوعى) بالدعوة التى ينادى بها ، وسيدلل كل ذلك على نفسه أثناء العرض والنقاش .

أما بقية الكتاب ، فقد خصصها مؤلفه لتطبيق نظرية القلب - الموصى به - على مشاهد مأخوذة من افتتاحيات سبع مسرحيات أوروبية مترجمة الى اللغة العربية ، على أساس أنها تمثل القلب الأوروبى فى عصور ودول مختلفة . وكأنما أريد بهذه التطبيقات ، تأكيد صلاحية النظرية للاستخدام فى كل زمان ومكان .

وخلاصة القضية التى أهتمت توفيق الحكيم تجيب على تساؤله هذا « هل يمكن أن نخرج عن نطاق القلب العالمى ، وأن نستحدث لنا قالبا ، وشكلا مسرحيا ، مستخدما من داخل أرضنا ، وباطن تراثنا ؟ » ص (١١) .

وبالرغم من أنه اعترف - منذ السطور الأولى - بصعوبة المهمة نظريا وتطبيقا ، وبقلة « الجدوى من الوجهة العملية » فى نظر الكثيرين ، إلا أنه أخذ يتابع محاولته فى البحث عن عناصر درامية شعبية مصرية فى تراث « الماضى السحيق » ، كى يبنى منها قالبا خاصا (حقيقيا) . ولكى يتصف هذا القلب - فى رأيه - بالحيقة ، اشترط فيه : « أن يكون صالحا لأن تصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها ، من عالمية ومحلية ، ومن قديمة وعصرية » . (ص ١٤) .

وتصنيع هذا القلب من مواد خام محلية ، ثم تصديره الى شتى بلدان العالم للانتفاع به ، لن يلغى - فى رأى الحكيم - القلب الأوروبى ، أو العالمى المعروف ، لأنه - بدوره - « صالح لأن تصب فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على حد سواء » . (ص ١٤) .

ولاشك أن هذه الدعوة جريئة ، ولم يحاولها - على ما يبدو - أى كاتب من الهند ، والصين ، أو اليابان ، أو أية دولة من الدول غير الأوروبية ، التى تحظى بتراث مسرحى وطنى أصيل ، ولم يتوافر أى نصيب منه لمصر التى لم تعرف المسرح إلا منذ عهد قريب . ولم يتنبه قط الى امكانية تنمية بذوره الضعيفة فى المسليات الشعبية ، الا بعد أن أخذ يطمرها التطور الحضارى الحديث ، وفات زمانها ، ولا جدوى على الإطلاق من أحيائها .

أما المبرر الفكرى الذى أقام عليه الحكيم رؤيته فى استخدام عناصر تراثية شعبية لصياغة القلب المسرحى المقترح ، فهو أن بعض أصحاب الدعوات الحديثة فى الفن التشكيلى ، أو الموسيقى ، أو حتى الشعرى ، أو

الذهنى ، ينادون باستلهاام المنابع البدائية الأولى ، سواء تمثلت فى فنون وأفكار القبائل غير المتحضرة ، أو فى تلقائية الأطفال ، لأن الفن البدائى — عند الحكيم — « أقرب الى أن يكون فنا سماويا أى أنه تابع مباشرة من منبع عجيب ، لحيوية دافقة ، وقدرة فى التعبير والخلق مجهولة المصدر » . (ص ١٦) .

والآن ، ماهى العناصر الدرامية التراثية الشعبية التى يمكن الاستعانة بها فى تشكيل القلب المسرحى الجديد ، والذي سيكون محلى الصناعة ، وعالمى الاستخدام ، ويناظر القلب الأوروبى فى سيطرته واحتكاره للسوق الدرامية ؟؟ لقد حصرها توفيق الحكيم فى هذه العناصر :

١ - الحكاواتى (الحكاكي - الراوى) .

٢ - المقلداتى (المقلد - والمقلدة للأدوار النسوية) .

٣ - المداح .

أما السامر - الذى تعلق به يوسف ادريس فى بحثه عن شكل مسرحى - فقد استبعده توفيق الحكيم من عناصره التراثية ، بدعوى أنه غير أصيل ، ومشكوك فى نسبه القومى الخالص، لأن ما فيه من مشاهد تمثيلية، إنما عرف بعد جلاء الحملة الفرنسية عن مصر ، ويحتمل تأثره بالفنون التمثيلية التى كانت تعرض على ضباط وجنود هذه الحملة .

١ - الحكواتى : ويعتبر أبرز العناصر التراثية الشعبية المذكورة .

وهو - أصلا - شخص يتجمع حوله الفلاحون ، أو جموع العامة أو الخاصة، يستمعون اليه فى شغف ، وهو ينشد لهم الملاحم الشعبية على الربابة ، كملاحمة عنتر بن شداد ، والظاهر بيبرس ، وسيف بن ذى يزن . وإذا كان دور هذا الراوى - كما هو معروف عنه - مقصورا على رواية الملاحم التقليدية ، فإن توفيق الحكيم ينقله الى قلبه المقترح ، ويكل اليه نفس المهمة السردية تقريبا ، وهى اعلام المشاهدين باسم المؤلف ، وعنوان مسرحيته ، مع تقديم تعريف موجز عنها ، لتحديد فيه بدايات القصة المؤداة ، وأمكنتها وأزمنتها ، وأهم أسماء شخصياتها . كما يقوم - خلال العرض - بنطق الارشادات المسرحية ، ووصف الحركة التمثيلية ، وهو أمر نادر الحدوث . لأن دوره محدود فى أداء النص - بشكل عام - فقد عهد اليه الحكيم بوظائف أخرى . فيمكنه « أن يكون مدير العرض الذى يراقبه ويوجهه علنا أمامنا ، كما أنه يمكن أن يكون المخرج الذى يساعد المقلد قبل العرض على تفهم الشخصيات وملاحمها الظاهرة والباطنة ، ودراسة تفصيلات كل حركة ونبرة وإيماءة تميز احداها عن الأخرى . كما

يمكن التوسع فى عمل الحاكى ، فتحمله مهمة تفسير بعض المعانى والمواقف والأفكار العسيرة، وخاصة فى البيئات الشعبية التى قد تحتاج الى ذلك...
كما يمكن أن يساعد المقلد أثناء العرض فى كل ما يحتاج الى وجود شخص آخر » (ص ٢٠ و ٢١) .

وبهذا ، لن يكون الحكواتى شخصا شعبيا أو دارج الثقافة ، وانما مثقفا ثقافة مسرحية رفيعة ، تمكنه من اخراج الروائع المسرحية العالمية ، والمشاركة فيها على النحو الدقيق المذكور الذى لا يمكن أن يتوافر الا لأستاذ متخصص فى التحليل المسرحى .

٢ - المقلداتى : وهو شخص معروف فى بعض الأسمار الشعبية ، بارتجالاته التى يقلد فيها أبناء الشعب من مختلف طبقاته ، تقليدا ساخرا يثير ضحك المشاهدين . ويعتمد هذا التقليد الساخر على محاكاة نبرات الصوت ، والايماة ، والحركة ، وتعبيرات الوجه ، وإيقاع الأداء . ولما لم تكن المرأة عنصرا مقلدا فى الأسمار الشعبية - الا فيما ندر - فقد أدخل الحكيم العنصر النسوى على قالبه المقترح ، كى يسند اليه أدوار النساء فى المسرحية المؤداة .

ومع أن المقلداتى غير معروف فى التراث الشعبى على نحو شائع وعريض - كالحكواتى مثلا ، أو غيره - الا أنه سيصبح - عند الحكيم - جوهر القالب المقترح ، بل عموده وأساسه ، ان لم يكن هو القالب نفسه . فهو (وحده) سيقوم بأداء كل وجميع أدوار الشخصيات المسرحية من الذكور، مهما بلغ عددهم ، واختلفت أعمارهم ، وتنوعت أبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية . بينما ستقوم المقلداتية (وحدها) بنفس الشيء بالنسبة لكل الأدوار النسوية فى المسرحية ، مهما تعددت وتناقضت وتداخلت .

ومما يزيد هذه التأدية الفردية صعوبة وضنى ، ما يفرضه عليها الحكيم من أسلوب تنفيذى ، وهو أن المقلد غير الممثل . فالممثل - فى رؤية - « يتقمص الشخصية ، ولكن المقلد عمله عكس التقمص ... فهو يتحرك بسرعة بين شخصيات وأخرى فى نفس الوقت ، وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلية مفروزة عن غيرها بكل سماتها وإشارات ونبراتها ولزوماتها وكوامن مشاعرها وتفكيرها ... كل ذلك مع عدم تقمصها ... فهو داخل فيها ومبتعد عنها فى نفس الوقت » (ص ١٧ و ١٨) .

وبغض النظر عن شبه استحالة قيام رجل واحد مع امرأة واحدة بأداء كل أدوار العرض ، مهما تعددت وتباينت ، ومهما امتد طول المسرحية - الذى يبلغ فى مسرحية « هاملت » لوليم شكسبير - مثلا - ما يقرب

من أربعة آلاف سطر - فان هذا المقلداتى مطالب - قبل كل شىء - ألا يتقمص الشخصيات الذكورية العديدة التى يؤديها وحده ، بل عليه أن يقلدها فقط ، وأن يحتفظ « طول الوقت بشخصيته الحقيقية » (ص ١٧) . وهنا يقع التناقض المربك الذى تستحيل معه المصالحة بين أطرافه الثلاثة: تقمص بالضرورة التقليدية ، تقليد بالمطالبة المحدثه ، وجود ذات المؤلف نفسه للرقابة . فالمعروف فى الألعاب الشعبية ، أن المقلداتى يبذل غاية ما فى وسعه ليتقمص الشخصية التى يؤديها ، حتى يبدو (صادقا) و (مقنعا) أمام مشاهديه . فهو عندما يقلد شحاذا - مثلا - يجتهد فى أن (يكون) هو الشحاذا نفسه ، صوتا ، وحركة ، وإيماءة ، وروحا . بل ان الحكيم يؤكد دور هذا المقلداتى فى عملية (التقمص) هذه ، عندما يطالبه بحتمية ابراز « معالم كل شخصية واضحة ، جليلة ، مفروزة عن غيرها ، بكل سماتها ، وإشاراتنا ، ونبراتنا ، ولازماتها ، وكوامن مشاعرها » . ولا يمكن أن يتحقق هذا المطلب ، الا بوسيلة (التقمص) ، ولكنه - فى نفس الوقت - يطالبه بوسيلة أخرى ، هى (التقليد) و (عدم التقمص) ، ومن ثم ، يدخله الى ساحة القلب الأوربى ، وهو معدل فى نظرية برتولد بريخت الملحمية . فالوظيفة الأساسية للممثل - عند بريخت - هى ألا يصبح الشخصية التى يؤديها على خشبة المسرح ، وانما عليه أن يحتفظ بشخصيته هو ، ثم (يقدم) الشخصية المسرحية تقديم (سرديا) . عليه أن يعرض الشخصية ، معتبرا نفسه (راوية) يقص على المشاهدين وقائع حدثت لبعض الناس فى زمن غابر . وبهذه الطريقة ، يشعر المتفرج بأن الممثل هو شخص (يحكى) ما حدث ، وليس هو الشخصية ذاتها ، بكل أبعادها المعروفة . وهكذا ، يتردد المقلداتى بين مذهبين متناقضين فى التمثيل - يمثلها استانسلافسكى وبريخت - وهذا يحتاج الى تدريب شاق وعسير ، لا يتاح الا لقلّة من كبار الممثلين . وهنا يصدق قول الحكيم نفسه : « ان المقلد هنا ، يحتاج الى موهبة وبراعة أكثر مما قد يحتاج الممثل » (ص ١٨) . ولا شك أن توافر هاتين الميزتين ، مطمح مضمّن ومتعذر المنال . بل ان المقلداتى - على هذا النحو المطلوب - سيفقد خصائصه الشعبية التلقائية فى الأداء ، ويتوه - عند التدريب المفروض - فى مذاهب تمثيلية ، هى - بالضرورة - من خصائص (القلب) الأوربى فى أسمى مراحلها .

٣ - المداح : وهو العنصر الثالث الذى التقطه توفيق الحكيم من أفانين التراث الشعبى ، ولكنه اعتبره عنصرا غير هام فى تشكيل القلب المسرحى المقترح . « ان قالبنا يقوم أساسا على الحكواتى ، والمقلداتى ، وأحيانا المداح اذا لزم الأمر » . (ص ١٤) . ولم يحدث هذا الأمر ، الا

مرة واحدة عند تطبيق النظرية في السبع مسرحيات التي اختارها للتجريب .

ولما كان دور المداح - على هذه الصورة - لاقيمة عملية له ، فقد أهمل الحكيم - في مقدمته النظرية - الحديث عنه ، أو حتى التعريف به . والمعروف أن المداح ، يمثل لونا من ألوان الغناء الشعبي الأصيل . ففي أيام الحصاد - بصفة خاصة - يتنقل المداح بين القرى والكفور ، ويقوم بالنقر على الدف ، وهو يروي الأهالي - في شكل انشادي وترتيلي - قصصا منظومة في اللغة العامية عن معجزات الأنبياء ، وكرامات الأولياء ، وأخبار الصالحين ، لما في ذلك كله من عبر ومواعظ . ولأن المداح يفتتح أناشيده الروائية ويختمها بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم . فقد وصف بذلك المسمى .

ولقلة شأن المداح في القالب الجديد ، فقد عهد اليه الحكيم - على سبيل الترضية - بدور الجوقة في مسرحية « أجا ممنون » لاسخيلوس ، وذلك عند تطبيق أصول هذا القالب ، على تلك المسرحية . ويعنى هذا شيئا خطيرا ، وهو أن المداح قد تخلى عن وظيفته التراثية المعهودة ، وتقلد وظيفة أخرى مختلفة ، يمكن أن يقوم بها الحكواتى الى جانب تعليقاته المحدودة . فعندما يفقد المداح مهمته الشعبية - التي لا يكون شعبيا الا بها - لن يصبح عنصرا شعبيا ، مدعوا - بصفة رسمية - للاشتراك في تشكيل قالب شعبي صميم ، وانما سيصبح أى فرد ، مادام قد تجرد من مهنته الأصلية التي ولد عليها ، ويتميز بها .

اننا نستخلص من تلك المقدمة النظرية ، أن عناصر تشكيل القالب المقترح - كما نص المؤلف نفسه صراحة - تتمثل في ثلاث أشخاص فقط لأداء أية مسرحية على الاطلاق ، وهم : رجلان وامرأة ، أى - الحكواتى ، والمقلداتى ، والمقلداتية . أما المداح ، فلا أهمية له ، بل قد يفسد وجوده التركيز المستهدف في القالب المسرحي العربي . ولكن اذا كان دور الحكواتى - في هذا القالب - هو مجرد التقديم والتعليق ، فانه لن يكون بذلك الا الراوية عند بريخت أو غيره من المسرحيين الأوروبيين غير التقليديين . وبالمثل ، اذا كانت مهمة المقلداتى عدم تقمص الشخصيات العديدة التي يؤديها على التوالي ، فانه - بالتقليد وعدم التقمص - لا يكاد يتعدى مهمة الممثل في المسرح الملحمي البريختي . ولما كان دور المداح سرديا ، وثنائيا ، ونادر الحدوث ، فمن الأجدي اسقاطه ، واسناد دوره الى الحكواتى . ومن هنا ، اذا كانت كل الشخصيات المقدمة على أنها تقليدية ومستولدة من بطن التراث الشعبي الخالص ، قد ظهرت في أزياء مستعارة ، بل وملبوسة من قبل ، فأين اذن الخصائص المحلية الصميمة في القالب العربي المقترح ؟؟

أليس من الأصوب أن نتصارع بصدق ، ونسمى الشخصيات - التى جىء بها من التراث الشعبى الذى يكاد يندثر - بمسمياتها الحديثة والفعلية الصحيحة ، والتى هى : الراوية ، والممثل الراوية، والمثلة الراوية والمعلق، وهى مسميات أوربية معروفة ومستخدمة فى المسرح الأوروبى؟؟ بل والعربى أحيانا؟؟

ان منظرنا المصرى - كما هو واضح من ذلك - يحوم حول نظرية بريخت فى المسرح الملحمى ، ولكن وهو - أى الحكيم - مقنع بأقنعة محلية حائلة اللون ، وبخسة القيمة . وهذا التأثير البريختى ، نجده متخفيا مرة أخرى ، فى مطالبة الحكيم جمهور المسرحيات المصنوعة فى قلبه ، بأن يتيقظ ويشارك فى نشاط الخلق أثناء العرض ، وأن يرتفع عن « مستوى الفرجة النائمة » . أليس هذا المطلب نتفة بريختية فى مسألة « التغريب » المشهورة ، وافترضا مثاليا لوجود متفرجين على درجة - ولو وسطى - من الوعى الحضارى ؟؟ . ان كليهما يتمنى أن يحول الشكل الدرامى الى شكل ملحمى ومسرحى ، بعد أن كانت قصص الملاحم تتحول الى مسرحيات . ولهذا ، يزعم بعض المعلقين القدامى أن اسخيلوس كان يصف تراجيدياته بأنها فتات متساقط من مائدة هوميروس الملحمية . كما يؤكد الحكيم على وجوب مسرحية المسرح ، والاقتداء بالمنظرين الأوربيين المحدثين ، الذين يرفضون فكرة « الايهام بالواقع » فى المسرح ، ويقومون « بتركيب الديكورات فى حضور الجمهور بعد فتح الستارة وأثناء العرض » (ص ١٩) . ولاشك أن مؤلفنا فى نظريته تلك ، يتفق مع بريخت (وغيره من دعاة التخلص من الايهام بالواقع) ، ولكنه (يحاول) أن يختلف عنه فى الهدف من وراء ذلك . فاذا كان بريخت يرمى من عملية التغريب فى النص والتمثيل والخراج الى يقظة جمهوره ، واشراكه - بوعى - فى مناقشة القضية المطروحة على خشبة المسرح ، وابداء الرأى فيها والعمل على تغيير الواقع المعاش ، فان الحكيم يهدف من الغاء الايهام الى اشراك جمهور قلبه فى عملية الخلق ، « ولو بمتابعة أسرار الخلق » . (و) كيف صنعت اللعبة المعروضة (ص ١٩) . ولا يضيف الحكيم بذلك شيئا ذا بال ، لأن المتفرج - على أى حال - يقوم بالمشاركة الوجدانية والعقلية ، واستيعاب العرض . ويتوقف هذا الاستيعاب على قدرات المتفرج الشعورية والذهنية ، ومعطيات العرض فى المساعدة على تنفيذ الادماج ، أو الفصل ، أو المشاركة . ومن ثم ، كانت العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحى عملية ثقافية معقدة ، يختلف التجاوب الشعورى والذهنى فيها من متفرج لآخر ، ومن مسرحية لأخرى .

ويصبح الحكيم فى قلبه المقترح أوربيا - مرة أخرى - حينما ينادى بالاستغناء عن خشبة المسرح التقليدية ، ومهامها المألوفة عند أداء العرض .

اذ يمكن تنفيذه فوق أى حيز محدود من الأرض ، سواء كان داخل الدور أو خارجها . وبالتالى ، لن يحتاج هذا الأداء – كما يقول – ديكورا ، أو أزياء خصامة أو اضاءة أو مكياج ، أو اكسسوارات ، وانما يتم الأداء بملابس اللاعبين العادية ، سواء كانوا من المحترفين ، أو العمال ، أو الفلاحين . والحكيم – فى هذا كله – يمشى بعض الحركات المسرحية الحرة فى أوربا وأمريكا ، التى تقدم عروضها المبسطة فى الشوارع والميادين والأفنية والجراجات . وانا لنجد صدى هذا التبسيط – على سبيل المثال العشوائى – فى السطور الأولى من افتتاحية مسرحية « أنشودة غول لوزيتانيا » اذ ينص مؤلفها بيتر فايس على أن « يقوم بعرض جميع أدوار المسرحية سبع شخصيات . أربع منها نسوية ، وثلاثة من الرجال . على أن يكونوا جميعا فى ملابسهم العادية اليومية ، وعلى أن يتم الانتقال من دور الى آخر بأبسط الوسائل . يكفى شئ واحد ليتحقق التغيير : غطاء رأس من المنطقة الاستوائية ، علامة صليب ، قبعة أسقف ، عصا ، كيس . . . الخ . . . » ويقوم الممثلون بأداء الشخصية الأوروبية ، أو الأفريقية بالتبادل ، بغض النظر عن لون البشرة . »

التطبيق

يعتبر توفيق الحكيم – بلا منازع – امام مؤلفى الدراما فى بلدان العالم العربى كله . فلقد أسهم – ولايزال يسهم – فى اثراء الفكر المسرحى وتطويره ، بما يضعه من مسرحيات ، ويقدمه من آراء حول طبيعة الفن ومشكلاته . ولهذا ، كان ملزما بتطبيق نظريته الخاصة بالقالب المسرحى العربى المقترح ، على مختارات من النصوص المسرحية . ولكنه بدلا من أن يصب فيه احدى مسرحياته المعروفة ، لجأ الى التجريب فى بعض المسرحيات العالمية الشهيرة ، وكأنه أراد بذلك أن يثبت أن قلبه قادر – كما قال – على استيعاب « آثار الاعلام من اسخيلوس وشكسبير وموليير ، الى لابسن وتشيكوف ، حتى برانديلو ودورينمات » . (ص ١٦) أما المسرحيات التى اختارها لاجراء تجربته ، فهى : « أجاممنون » لاسخيلوس من ترجمة لويس عوض ، و« هاملت » لشكسبير من ترجمة خليل مطران ، و« دونجوان » لموليير من ترجمة أدوار ميخائيل ، و« بيرجنت » لابسن من ترجمة على الراعى ، و« بستان الكرز » لتشيكوف من ترجمة سهيل ادريس ، و« ست شخصيات تبحث عن مؤلف » لبرانديلو من ترجمة محمد اسماعيل ، و« هبط الملاك فى بابل » لدورينمات من ترجمة أنيس منصور . ولم يصب الحكيم – بالطبع – هذه المسرحيات بكاملها فى قلبه، وانما

قام بصب المشاهد الافتتاحية الأولى من كل مسرحية وهى معدلة وكان الحكواتى فى كل تجربة ، يتخيل الجمهور أمامه ، ويتقدم اليهم بملابسه العادية ، ويذكر أسمه الحقيقى ، وعنوان المسرحية ، وأسم مؤلفها، وسطورا قليلة للتعريف بالموضوع المعالج ، ثم يلزم الصمت الى أن تسنح له الفرصة بالتدخل - أثناء أداء المقلداتى أو المقلداتية لأدوارهما - كى يروى شيئا قليلا عن طبيعة المكان ، و تحديد الزمان ، أو نوعية الشخصيات المؤداة :

« **الحاكمى** : أنا الحكواتى ٠٠ (يذكر اسمه الحقيقى) أعرض عليكم اليوم لعبة للمؤلف الشاعر اسخيلوس اسمها أجاممنون ٠٠٠ كان ياما كان ياسعد ياكرام، ملك يدعى أجاممنون على بلد يسمى أرجوس ٠٠٠ ذهب هذا الملك الى حرب طروادة ٠٠٠ ثم عاد منتصرا ٠٠٠ وفى غيبته اتخذت زوجته المسماة كليتمنسترا عشيقا يدعى ايجيست ٠٠٠ فلما عاد زوجها أجاممنون استقبلته بالترحاب ، ولكنها أضمرت له الشر ٠٠٠ ألخ » (ص ٢٦) .

ثم يتقدم المقلداتى ، ويذكر أسمه الحقيقى ، ويعدد أسماء الشخصيات الرجالية التى سيلعب أدوارها (بمفرده) . كما تتقدم المقلداتية - بعده - وتذكر - بدورها - اسمها الحقيقى ، وأسماء الشخصيات النسوية التى ستؤديها (وحدها) . وقد ورد ذلك فى مسرحية « دون جوان » ، هكذا :

« **المقلد** : أنا المقلداتى « يذكر أسمه الحقيقى » سأقلد دون جوان ، وسجاناريل ، وجسمان ، ودون كارلوس ، ودون ألونس ، ودون لويس ، وببيرو ، وتمثال الحاكم ، ومسيو ديمانش التاجر ، ولا رامى السياف ، ثم الشعاذ ، والشيخ ، وحتى الخدم والحشم و ٠٠٠

الحاكمى : وايه كمان ؟؟ انت زحمة قوى ٠٠ كفاية !! وأنت يا حضرة الست ؟

المقلدة : أنا المقلداتية ٠٠٠ « تذكر اسمها الحقيقى » سأقلد دونالفييرا ، وشارلوت ، وماتيرين ، والفلاحتين ٠٠٠

الحاكمى : جميل ٠٠٠ فلنبدا اللعبة اذن ٠٠٠ ألخ » (ص ٩٧) .

ثم تمضى المسرحية، على أساس أن يقوم المقلداتى (وحده) بتشخيص كل أدوار الرجال ، مع المقلداتية التى تقوم (وحدها) أيضا بأداء كل أدوار النساء . فالمقلداتى يقلد (ولا يمثل) جميع شخصيات المسرحية من الذكور ، وذلك بنطق كل المادة القولية الخاصة بها ، وأداء تعبيراتها الجسمية من حركات وإيماءات وسكنات . فاذا كان مسئولاً عن أداء حركات

المبارزة ، والصفع ، واللکم ، والتقبيل ، والمساومة ، والجري ، والغضب ،
والقهقهة ، والجنون ، والبكاء ، والنوم ، والشخير ، والحرق ، والاغتصاب
والصعود ، والصراخ ، والانبطاح ، والتردد وكل أنواع التعبيرات الفزيائية
دون الاستعانة بأية أدوات أو أجهزة مسرحية ، فهو مسئول أيضا عن نطق
كل المونولوجات ، والريالوجات ، والتجنيبات ، والمحادثات الفردية مهما
تشابكت أو تعددت في المشهد المسرحي الواحد . كما عليه - وهو ينطق
كل ذلك - أن يراعى في كل شخصية - رسمها المؤلف - نوعية اللهجة ،
واللكنة ، ودرجات الهمس ، والجهر ، والتركيز ، والايقاع ، والنعومة ،
والغلظة . . . الخ . وإذا كان هناك مشهد - في المسرحية - يؤديه عدد من
الرجال ، فعلى المقلد أن يميز خصائص كل رجل من الناحية البدنية ،
والوجدانية ، والنزوعية ، والادراكية ، وأن يسرد حواراتهم كلها في
تتابع ، ويخص كل متحاور بأسمه عندما يتكلم كل مرة . ولعل المثال التالي
- من مسرحية « هاملت » - يصور مهمة المقلد العسيرة عليه ، والمربكة
للمشاهدين :

« **الحاكمي** : . . . اشرع الآن في العمل أيها المقلداتي . . . وقلد لنا برناردو
وقد أقبل على فرنسيسكو ، ومادار بينهما من حديث . . .

المقلد : « مقلدا برناردو مقبلا على زميله » من الزول ٩٩ ٠٠ تعرف !!

- لا . . . وانما عليك الرد . . . قف ، وقل من أنت ؟؟

- يحيا الملك !

- أبرناردو ؟؟

- هو بعينه . . .

- جئت في الميعاد بالدقه . . .

- سمعت ساعة انتصاف الليل . . . أدرك سريرك يا فرنسيسكو . . .

- ألف حمد لك على هذه المنة . . . البرد قارس . . . وقلبي في وحشة . . .

- اذهب راشدا ، طاب لك الليل . . . وإذا لقيت رفيقي في العسس

هوراسيو ومرسلس فأوصيهما بالاسراع في المجيء . . .

- أظنهما بمسمع مني . . . هيا وقوفا !! من الرجال ؟؟

الحاكمي : هاهما هوراسيو ومرسلس يقدمان . . . ويقولان معلنين . . .

المقلد : - (هوراسيو) أصدقاء لهذا البلد . . .

- (مرسلس) ومن بطانة ملك الدنمرك ٠٠٠
- (فرنسيسكو) طاب ليلكم ٠٠٠
- (مرسلس) انصرف بسلام ٠٠ من حل محلك؟؟
- (فرنسيسكو) برناردو حل محلى ٠٠ طاب ليلكم ٠٠٠
- (مرسلس) ايه برناردو؟
- (برناردو) ماذا تريد؟؟ هوراسيو من أرى هناك؟
- (هوراسيو) بضعة صغيرة منه ٠٠ أو بعضه ٠٠
- (برناردو) مرحبا هوراسيو ٠٠ مرحبا أيها الجواد مرسلس!!
- (مرسلس) وبعد ٠٠٠ أفعاد ذلك الطيف فى هذه الليلة؟
- (برناردو) لم أر شيئا ٠٠
- (مرسلس) هوراسيو يقول أن ذلك محض توهم ٠٠٠ ألخ «
- (ص ٦٤ - ٦٦)

كما يجب على المقلداتية - أيضا - أن تقوم (وحدها) بكل ذلك ، بالنسبة لأدوار النساء مهما تعددت ، وتنوعت ، بل وتداخلت أيضا . فإذا كان هناك فى النص المسرحى ، مشهد مشاجرة عنيفة بين ثلاث نسوة غاضبات متخصصات ، ومعهن امرأة رابعة تتكلم فى التليفون لاستدعاء رجال الأمن ، وخامسة تزمرجر ساخطة بسبب خطورة المعركة المحتدمة ، وسادسة تعلق على ما يجرى وهى فرحة سعيدة بذلك ٠٠٠ فعلى المقلدة - فى قالب الحكيم - أن تقوم (وحدها) بتوصيل كل هذه الحوارات والحركات والانفعالات المختلفة فى آن وحد إلى المتفرجين، وعليهم أن يتلقوا هذه الصور المركبة المتداخلة المتزامنة ، ويتخيلوها على النحو الصحيح ٠٠٠ وهو أمر مربك ، ومستحيل التحقيق .

ان التطبيق - بلا ريب- هو المعيار الصحيح لتقييم الرؤية النظرية، وتحديد أوجه القصور والتميز . فيها ، وخاصة أن كثيرا من النظريات المتعلقة بالدراما ، تبدو صحيحة ودقنة فى ذاتها ، الا أن أصولها تهتز وتتهافت عند التطبيق العملى . فمثلا ، أصول النظرية الملحمية فى الدراما - كما عارضها صاحبها بريخت بأصول النظرية الأرسطية - ليست مطبقة فى مسرحياته على نحو كامل ، حتى ل يبدو بريخت - فى العديد من مواضع تطبيقاته - أرسطيا رغم أنه ، وغير بريختي رغم أنه أيضا . وعلى هذا ، فإن التطبيق - الذى قام به الحكيم على النماذج التى اختارها من افتتاحيات

المسرحيات السبعة المنتقاة من التراث العالمى - دلى على قصور النظرية ولاجدويتها ، بل وأثبت اساءتها الى بنيان هذه المختارات ، ومعانيها ، وتجريدها من الطقس الدرامى السحرى الذى لا تصبح ذاتها الا به . فليس من المعقول - أو المقبول - أن نتصور شخصا واحدا - مهما تسامت قدراته - أن يمثل - بشكل مقنع وصحيح - أدوار سبع وعشرين شخصية رجالية فى مسرحية واحدة ، كمسرحية « هاملت » ، بالإضافة الى أدوار الحرس ، والأتباع ، ورغم اختلاف أعمار كل هؤلاء ، وأبعادهم الجسمية والاجتماعية، والنفسية (٩٩) . ولا أن تقوم ممثلة واحدة - مهما بلغت مهارتها - بأداء أدوار خمس عشرة امرأة فى مسرحية واحدة كمسرحية « مشهد من الشارع » لالمير راييس ، مثلا (٩٩) . وليس من المعتاد - أيضا ان يحفظ ممثل وممثلة - عن ظهر قلب - النصوص المسرحية المقدمة كلها،حتى ولو استغرق النص الواحد ما يزيد على مئتى صفحة ، كنص مسرحية « فاصل غريب » ليوجين أونيل ، مثلا (٩٩) . وليس من المقبول كذلك ، أن يبقى ممثل وممثلة أمام جمهور المتفرجين طوال ثلاث أو أربع ساعات ، يؤديان خلالها مسرحية تراجيدية عالمية طويلة ذات حركات ثانوية ، ومونولوجات ، وديالوجات متتابة أو متزامنة . أو يؤديان مسرحية كوميدية متعددة الشخصيات والمواقف والأجواء ، كمسرحية « قيصر وكليوباترا » لبرنارد شو ، مثلا .

قد تكون التأدية الفردية جائزة ومقبولة بالنسبة للحكواتى ، اذا كان يقوم بانشاد ملحمة ، لأن قالبها الروائى - وهو جوهر التفريق - يختلف عن قالب الدراما التجسيدى . فالملحمة صياغة سمعية ، تنوافر فيها عناصر القصة المشوقة ، بما فيها من أحداث مسلسلية ، ووصف ، وتفسير ، وتكرار ، وتأكيذ ، وتنظيم ، وتبسيط عفوى ، وكل ما يتيح لجمهور العامة فرصة المتابعة السمعية ، والتصور ، واستعادة المسموع ، بل وحفظه ، ومعاشيته ، لأن الملحمة الشعبية هى الانعكاس الصادق للوجدان الجماعى العربى ، والنفض الأصيل الموروث عن أجيال سالفة . أما المسرحيات العالمية - بالنسبة لهذا الوجدان - فستبقى دائما غريبة عليه ، بل وشاذة ومستبهمة ، لأنها وافدة من عوالم أجنبية ، قد تكون انجليزية ، أو فرنسية ، أو ألمانية ، أو هندية ،

وقد يكون المقلداتى - فى القالب المسرحى المقترح - نابغة فى أدائه ، وفوق مستوى البشر ، الا أن انتقاله المستمر - بين عديد الشخصيات التى يقلدها وهى محكومة بأصول قالب درامى يعتمد على الحوار المتبادل ، والتركيز ، والتحببىك - سيربك المتفرج ، ولن يمكنه - أبدا - من التعرف على ملامح كل شخصية على حدة كما صورها بالحوار ، ولا من متابعتها فى حالاتها المتقلبة . كما أن هذا الانتقال لن يمكن هذا المتفرج من الملحة

الخيوط التي تربط بين الأحداث ، ولا من استيعاب العمل الفني ككل مركب من أجزاء يسودها مناخ عام ، وروابط انفعالية متغيرة ومتزامنة • ولاشك أن العجز عن الإدراك منذ البداية ، سيصيب المتفرج - حتما - بالملل ، والاحباط ، والرفض ، مهما افترضنا أنه متفرج استثنائي، أوتى حظا كبيرا من القدرة على الاستيعاب ، لا تتوافر الا لثقف درس النص تماما قبل المشاهدة • فالحكيم - مثلا - يجرى بعض التعديلات على موقف من مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ، ويضعه في تطبيقاته على النحو التالي :

الحاكمي : عندئذ يدخل المسرح وقد وضع قبعة على رأسه ، وبعد أن يعبر القاعة يعلن الى المدير وصول ست شخصيات ، ويتقدم هؤلاء الأشخاص في القاعة ، وهم ينظرون حولهم وتبدو عليهم الحيرة والارتباك

المقلد : (البواب) معذرة ياسيدي المدير ! ..

- (المدير) ماذا أيضا ؟؟

- (البواب) بعض الناس يسألون عنك ياسيدي

- (المدير) ولكننا في التجربة الآن ! .. وأنت تعلم جيدا أنه غير مسموح لأحد بدخول المسرح أثناء تجربة المسرحية .. « يوجه كلامه بعيدا » من أنتم أيها السادة وماذا تريدون ؟

- (الأب وهو أحد الأشخاص الستة) نحن ياسيدي

.. نحن نبحث عن مؤلف ... ألخ « (ص ١٦٨) •

من هذه السطور القليلة ، يطالب الحكيم الفلاح المصرى الأسمى - وهو يشاهد المسرحية المذكورة في ساحة الجرن - أو من العامل البسيط في فناء المصنع ، أن يتصور عشر شخصيات - على الأقل - ماثلة أمامه ، وهي : بعض الممثلين والممثلات يتحاورون مع مدير المسرح ، الذى يفاجئه البواب بالدخول مع الشخصيات الست التى تبحث عن المؤلف • وعلى المقلد - فى نفس هذه السطور المحدودة - أن يؤدي أدوار المدير والبواب والأب على التتابع • ولا يمكن - من هذا الحوار ، وهذا الأداء الفردى - أن تتحقق فى خيال المتفرج صورة صحيحة لعلاقات هذه المجموعة الكبيرة من الشخصيات ، لسبب بدهى وبسيط وهو أنها خلقت أصلا كى توضع (جماعيا) فوق خشبة المسرح ، وأن ترى خصائصها الفردية وتحس روابطها الانفعالية • ولو كان الحكيم قد صب مسرحيته الشهيرة « أهل الكهف » فى قالبه المقترح ، ونفذت عمليا فى صالة بمنزله ، وشاهدها

أصده قأؤه وخدمه ، لهالته النتيجة ، وأصيب بضيق شديد ، لضمور الرقعة الدرامية ، واستبهاهم أفكار المسرحية لا على الذين لم يقرؤها من قبل فحسب ، وانما أيضا على العارفين بها ، بعد أن أصبحت - بالنسبة لهم - نصا مضغوطا ، باهت الملامح ، يتنفس بصعوبة شديدة فى قالب فولاذى ضيق • لا شئ - مرة أخرى - إلا لأن النص المسرحى اله عالمه الخاص الذى لا تتحقق ذاته كاملة ، إلا بتجسيده فى فراغ المكان والزمان ، واعاشته فى اطار عصره ، ولا يمكن أن يحقق ذلك ممثلان أثنان لكل أدوار الرجال والنساء • بل ان قراءة النص المسرحى قراءة متأنية للتعرف على طبيعة الشخصيات والأحداث ومناخها العام ، لا تغنى عن خشبة المسرح التى تتجسد فوقها الشخصيات والأحداث فى بيئاتها المادية والنفسية ، لأن خيال القارئ - مهما كان حساسا ومنطقا - لن يستطيع أن يخلق لنفسه عالما مسرحيا متكاملًا ، يلم فيه بكل دقائق الحياة المتحركة التى يحققها المسرح بامكاناته المادية ، وجهود (مجموعة) من الممثلين والفنيين المختلفين والمتكاملين •

كما أن هذا القالب المقترح - الذى يجرد المسرحية من وعائها النفسى والجمالى - تعجز حيلته ويفتضح قصوره ، اذا ما تعرض للمسرحيات ذات الطبيعة الايحائية ، أو التركيبية الخاصة التى يستحيل عليها الاذعان لعملية حشرها وكبسها فى أداء فردين اثنين ، أو حتى ثلاثة ، مثل المسرحيات النفسية ، أو اللا معقولة ، أو الرمزية ، أو التعبيرية • فالمسرحية التعبيرية - مثلا - تهدف الى تجسيد مكنونات العقل الباطن ، فتستعين - فى ذلك - بمناظر متعددة ، ولغة مقتضبة ، وتلغرافية ، ومفككة ، وسريعة ، وشاعرية ، ويحتاج تجسيدها الى أداء تمثيلي متسرع ، وإيقاعات موسيقية ، وصوتية رمزية ، مع استخدام الأقنعة ، والملابس الغريبة ، والاضاءات الملونة ، وكل ما من شأنه أن يهيئ المناخ لظهور الأشباح ، وأطياف الوحوش ، ويحرك الخيال ، ويكشف عن لا شعور الانسان •

ولا يعجز هذا القالب المقترح عن نقل الجو الانفعالى العام - أو نقل رؤية شكسبير المعقدة فى مسرحية « مكبث » ، أو « هاملت » ، أو « الملك لير » - فحسب ، وانما يتمخض عند التطبيق ، عن عديد من المشكلات التى أشرنا الى بعضها من قبل ، مثل مشكلة أداء حوارات الشخصيات المتزامنة ، واستحالة الممثل الواحد - المقلداتى - عن أن يوصل توصيلا صحيحا خصائص العدد الكبير من الشخصيات فى المسرحية الواحدة ، مثلما نجده فى مسرحية « هبط الملاك فى بابل » ، وهو يزعم تقليد خمس عشرة شخصية من الرجال ، الى جانب الوحدات الجماعية :

« أنا المقلداتى ، سأقلد الملك ، والشعاذ ، والملاك »

ونمرود ملك بابل السابق ، ورئيس الوزراء ، وكبير الكهنة ،
وقائد الجيوش ، ورجل البوليس ، والمليونير ، وتاجر النبيذ
وتاجر لبن الخمير ، وأحد الطهاة ، وجندى أول ، وجندى ثان ،
وجندى ثالث ، وعدد من الشعراء ، والجماهير » • (ص ٢٧٣) •

كما يعجز – القالب – عن تصوير المشاهد المركبة ، كالمشهد الثانى
من الفصل الثانى فى مسرحية « هاملت » حيث المسرح داخل المسرح ،
والشخصيات العديدة المشحونة بانفعالات التوتر والتوجس ، أو تصوير
مسرحيات تشيخوف ذات الأفعال غير المباشرة ، والميلودرامية الخفية ،
والتوترات الحادة المستخفية ، أو مسرحيات ميترلنك ذات الأحداث المفككة ،
والشخصيات التى تتحرك كالدُمى ، ولا تفهم أفعالها أو دوافعها الكامنة
خلفها ، وتسيطر عليها الأحاسيس الداخلية ، وأجواء الغموض والأساطير •

وهناك دليل ماضى آخر على عدم صلاحية القالب المقترح للاستخدام ،
وهو أن المؤلف نفسه ، لم يحاول – خلال هذه السنوات الطويلة الماضية –
أن يصب فيه أية مسرحية له ، ويدفع بها الى الحكواتية ، والمقلداتية ،
والمداخين فى ريف مصر (الحديثة) ، « كى يحققوا الأمل الذى طالما تمناه
الجميع فى كل مكان ، وهو : (شعبية الثقافة العليا) ، أو بعبارة أخرى
هدم الفاصل بين سواد الشعب ، وآثار الفن العالمى الكبرى » (ص ١٧) •
كما لم يجرؤ أى مخرج ، أو ممثل ، أو كاتب فى مصر – أو فى أى قطر
عربى (وبالطبع ولا فى أى قطر أجنبى) – على صب أية مسرحية – معروفة
أو مجهولة – فى هذا القالب الزنزانى الضيق – رغم شدة حاجة فرق
الأقاليم – بصفة خاصة – الى نصوص مسرحية ، لاتحتاج الى عدد كبير من
الممثلين ، ولا الى ديكورات ، أو مسارح مجهزة بالوسائل التقليدية •

لقد كتب أرثر ميللر مسرحيته المعروفة « موت بائع متجول » ، كى
يؤديها ثمانية ممثلين ، وخمس ممثلات ، على أن تنتقل الأحداث والشخصيات
بين عالم الحاضر ، وعالم الماضى ، أى فترة الشيخوخة البائسة ، وفترة
الشباب المفعمة بالأمل • ماذا يحدث له ، لو علم أن حكواتيا ، ومقلداتيا ،
ومقلداتية سيقومون ثلاثتهم – بملايسهم اليومية المعتادة ، وفوق أرض
عارية من أى عنصر مسرحى – بأداء أدوار كل هذه الشخصيات المتنوعة ،
والتي تعيش مرة فى الذهن ، حيث عام ١٩٢٨ ، وأخرى فى الواقع ، حيث
عام ١٩٤٢ ؟؟ • حتما سيصاب بالذعر الشديد خوفا على عمله من التلف
البنائى ، والمحل الفكرى ، أو – ربما – بالاعجاب الخرافى الساحق •

ان غاية القالب المقترح ولبابه ، هو – فى بساطة – اختصار عدد
الممثلين والممثلات (مهما بلغ) فى أى نص مسرحى معروف ، الى ثلاثة

فقط ، أو أربعة في الحالات النادرة جدا ، على أن يكونوا قادرين - بلا خشبة مسرح ، أو ديكورات ، أو أزياء خاصة ، أو مكياج ، أو مؤثرات صوتية وضوئية - على عرض هذا النص في صيغة أدائية تكون أقرب الى السرد منها الى التمثيل المعتاد - أمام ، أو وسط أى تجمع بشرى • ولهذا (النقشيف الشديد) ، يسمى توفيق الحكيم مسرحه بـ « المسرح المركز » ، ولكنه يعاود تسميته بأسم مناقض وخاطيء تماما ، حين يطلق عليه « المسرح التشريحي » ، لأنه - فى رأيه - يقوم على التركيز التشريحي للشخصيات • ولاشك أن المسرح لا يعد مشرعا ، اذا ضغطت عناصره الأساسية والفرعية ، وحذفت كل خلفياته الجمالية ، وعاش بنصف حياة درامية ، وأخرى سردية • أما لماذا يكون هؤلاء المؤدون الأربعة - الحكواتى ، والمقلداتى ، والمقلداتية ، والمداح - من العناصر الشعبية الغنائية والملهوية البدائية ، والنتى فى سبيلها الى الانقراض بسبب زحف وتغلغل وسائل الامتاع والتثقيف الحديثة فى الثقافات القديمة بالعالم الثالث ، ولا يكون هؤلاء المؤدون من عناصر أخرى ، مثقفة ومدربة حتى تكون قادرة على أداء هذا العرض الذى يتطلب قدرات أدائية مثالية ؟ ؟ ؟ فلن نجد على ذلك ردا ، الا أن تسقط الصفة الشعبية عن تلك العناصر التقليدية ، التى لا نظير لها فى العالم الغربى المعاصر ، والذى نفترض أنه سيقوم باستيراد القالب المقترح لاستغلاله •

حاشية على الموضوع

الملاحظ - من الواقع النظرى والعملى هنا - أن القالب العربى الذى يقترح الحكيم تركيبه من عناصر شعبية مصرية ، قالب للأداء المسرحى فقط ، وليس للتأليف على منواله • فهو نفسه لم يمارس فيه ابداعا عمليا ، ولم يتصور احتمال انجذاب صمويل بيكيت اليه ، أو بيتر فايس ، أو دورينمات ، أو تنيسى وليمز ، أو هارولد بنتر ، أو سعد وهبه ، أو الفريد فرج ، أو حتى هو ذاته ، كى يؤلفوا مسرحيات جديدة ، طبقا لمنهج مبتدع فى التأليف الدرامى ، وانما هدفت الدعوة - حسبما يبدو من التطبيقات بصفة أساسية - الى صب أية مسرحية جاهزة التأليف فى هذا القالب • كذلك تردد هذا المعنى أكثر من مرة أثناء التنظير : « كما أنه يجب لكى يسمى قالبا حقيقيا أن يكون صالحا لأن تصب فيه كل المسرحيات ، على اختلاف أنواعها ، من عالمية ومحلية ، ومن قديمة وعصرية » • (ص ١٤) • وفى استطاعة هذا القالب « أن يحمل آثار الأعلام من اسخيلوس وشكسبير وموليير ، الى ابسن وتشيوخوف حتى برانديلو ودورنمات » • (ص ١٦) • الا أن

توفيق الحكيم قد ناقض ذلك ، حين أشار اشارة غامضة ، يمكن أن يستدل منها على امكانية (التأليف) فى القالب العربى ، حين قال : « وكما نصب نحن - منذ القرن الماضى - فكرنا وموضوعنا فى الشكل أو القالب الأوروبى أو العالمى ، فان الشرط الأساسى لما يمكن أن نسميه قالبنا العربى هو أن يستطيع الأوروبيون بدورهم هم وغيرهم من مؤلفى العالم أن يصبوا فى قالبنا العربى أفكارهم وموضوعاتهم » . (ص ١٤) .

ولاريب أن جوهر (التنظير) ، وجميع التطبيقات العملية لاينفيان هذا الادعاء المظنون فحسب ، وانما يؤكدان بما لايدع مجالاً للشك أن التأليف المباشر فى القالب المقترح ضرب من المستحيل . فاذا ما تصورنا - مثلاً - أن الشاعر المسرحى ماكسويل أندرسون قد مزق مسرحيته « اليزابيث ملكة » ، كى يعيد تأليفها (شعراً) فى القالب العربى ، فان عليه أن يتخيل الأحداث التاريخية والمبتكرة ، ومسار الحكبة الرئيسية وفروعها ، وجميع طبائع وكلام وتحركات ثمان وعشرين شخصية بالاضافة الى الحراس . وهذه الشخصيات تتنوع أعمارها على النحو التالى : اثنتان وعشرون شخصية رجالية ، أربع منها ما بين العشرين والثلاثين ، وثمان ما بين الثلاثين والخمسين ، وثلاث ما بين الخامسة - والثلاثين والأربعين ، وثلاث ما بين الخامسة - والستين والسبعين ، وواحدة فى الثمانين . أما الشخصيات النسوية فستة الى جانب وصيفة ، وأعمارهن : ثلاث منهن ما بين السادسة عشرة والعشرين ، وواحدة ما بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين ، وواحدة تبلغ الثمانية والستين . هذا ، الى جانب الأماكن والأزمنة المتعددة . اذا ما تم للمؤلف تصور كل ذلك فى خياله ، فعليه أن يصبه فى القالب العربى ، فيجعل الحكواتى للرواية والشرح ، والمقلداتى لتأدية أدوار اثنين وعشرين شخصية رجالية ، والمقلداتية لأداء أدوار النساء السبعة . واذا ما وقعت المعجزة ، وتم للشاعر الأمريكى المستعرب تأليف مسرحيته فى الأسلوب المقترح ، فلن تكون أبدا مسرحيته المعروفة بهذا الأسم ، وانما كىس شكلى معبأ بزحمة من الشخصيات المتداخلة، والحوارات المعقدة ، التى تعيش فى غيبوبة من الغموض واللبس ، وعندئذ لا يصلح هذا الكيس المسرح للعرض على الجمهور . فاذا ما استبعدنا (احتمالية) الدعوة الى التأليف المباشر فى القالب العربى ، فان الوجه الآخر لاستغلاله ينحصر فى عملية صب المسرحيات الجاهزة فيه ، لاعادة قولبتها . وهذا يعنى - فى بساطة - أنه يتحتم على أى مؤلف - فى الشرق ، أو الغرب - يود الالتجاء الى هذا القالب المقترح ، أن يبدع نصه الدرامى - أولاً وقبل كل شئ - طبقاً لأصول القالب الأوروبى ومقتضياته ، ثم يقوم - هو أو غيره - بصب النص المبدع فى القالب العربى . وهذه الحقيقة الواضحة ،

تجرد القلب العربى المزعوم من خصائص القالبية وجوهرياتها ، التى
تميز القالب الأوربى المعروف ، ومن ثم يصبح القلب المدعى مجرد صيغة
حديدية ضاغطة ، الهدف الوحيد منها هو تصغير حجم النصوص المسرحية ،
واختزال جماليتها الى أدنى حد ممكن ، مع أنها تولد فى القلب الأوربى
مكتملة المقومات كجنس درامى يعيش فى عالمه الخاص الذى لا يتكرر بذاته
فى أى نصوص أخرى •

ولقد صدق توفيق الحكيم ، وهو يختم مقدمته النظرية القصيرة ،
بفقرة يتراجع فيها بلباقة الى صف القلب الأوربى ويقول : « على أنى بعد
ذلك ، أريد أن أنبه بوضوح الى أنه ليس معنى المنسادة بهذا القلب
الانصراف عن القلب العالمى المعروف ، وما يسير فيه من اتجاهات
وتطورات ••• بل على النقيض ، فانى الى جانب ذلك أنادى أيضا
بالاحتفاظ - فى نفس الوقت - بالخط الذى سرنا فيه حتى الآن من معاصرة
الفن المسرحى العالمى ، حتى لا نفصل عن الركب الحضارى العام فى جميع
خطواته وتطورات » • ولقد صدق •

حتمية الثورة فى مسرح سعد الدين وهبة

أ - مسرحية « الأستاذ »

ب - مسرحية « السمينسة »

أ - مسرحية الأستاذ

« ان الحقيقة تخجل الشيطان نفسه » *

وليم شكسبير

ان القيام برحلة سياحية سريعة فى أعمال الأستاذ سعد الدين وهبة، تؤكد - بلا عناء كبير - أن أرضيته الأساسية التى يقف عليها - كمؤلف - واقعية من حيث الأسلوب ، وسياسية من حيث الفكر . وهاتان الركيزتان اللتان ينهض عليهما معماره المسرحى ، يجب أن يبقيا مدخل تفسيره وتحليله .

وابتداء من مسرحية « المحروسة » ، ومرورا بأهم مسرحياته : - « السبينة » ، و « كوبرى الناموس » ، و « بير السلم » ، و « المسامير » ، و « الأستاذ » ، و « سبع سواقي » ، و « يا سلام سلم » ، و « اصطبيل عنتر » ، و « رأس العش » ، و « سهرة مع الحكومة » ، و « سيادة المحافظ ع الهوى » ... الخ - يجد الدارس ، أن الثيمات الأساسية الاجتماعية فى تركيباتها الشكلية ، بينما تمتد على أبعاد مختلفة من أعماقها ، أعصاب سياسية قوية . وهذه « الواقعية » « السياسية » معالجة علاجا مسرحيا فنيا ، يذكرنا بمسرح برنارد شو : السياسى المناور ، والناقد الساخر ، والفنان الهادف .

ولهذا يضطر سعد وهبة - حين يحزبه الأمر - الى أن يحمى سياسيته من المصادرة ، باللجوء الى ستار حدودية تاريخية ، يتخفى فى ماضيها ، كما فى « ياسلام سلم » ، أو الى فرض رمزى كما فى « بير السلم » ، أو الى الخروج المفتعل من الحيز الزمنى القائم الى التهويم ، كما فى « الأستاذ » ، ولكن سرعان ما ينشع المخبوء وتتسرب ذرات نسغه الى سطح الحاضر المعاش . حيث يأخذ المتفرجون فى التفاعل واسقاط همومهم . ورؤية مؤلفنا تلك ، تعبر عن موقف ملتزم ، لا يتعصب لأيدولوجية معينة تفرض فكرها ، وتجعله واحدى النظرة ، وانما لقضايا مجتمعية رئيسية ، تهم الجماهير . وهذه القضايا الاجتماعية متجددة ، بسبب ارتباطها العضوى بتتابع مراحلها الزمنية ، ولكنها - فى نفس الوقت - تتكرر مع الزمن

فى صورة أو فى أخرى • ومن ثم ، كان أدب سعد الدين وهبة تاريخى صادق ، ويتعدى الزمان والمكان ، ولكنه أشبه بالمرآة المقعرة تعكس قبح الواقع فى صورة مؤلمة ، وان أثارت الضحك والتفكه •

وفى السنوات الأولى التى أعقبت نكسة ١٩٦٧ ، نفر سعد الدين وهبة مع النافرين ، وكتب عددا من مسرحيات الاحتجاج والمعارضة ، ندد فيها بأجهزة الحكم الفاسدة التى نجحت فى تحقيق الكارثة بشكل مثالى • ولهذا ، لم يصرح — رقابيا — الا بعرض مسرحيته « الحيلة بتتكلم » ، بينما امتنع الاخراج عن مسرحية « سبع سواقي » ، وظلت الرقابة تحاصر مسرحية « الأستاذ » التى وضعها عام ١٩٦٩ ، الى أن عرضها المسرح القومى فى أوائل العام الحالى (١٩٨١) • ولا تزال هناك فى أدراج المؤلف مسرحيات أخرى غاضبة فى سخرية ، تبادل الرقابة تربصها خوفا من المصادرة ، كما هو حادث لمسرحية « اصطبل عنتر — ١٩٧٢ » •

القضية

تنفرج الستارة عن « الأستاذ » ، وهو فى حجرة مكتبه يفكر حائرا فى كيفية إجراء عملية جراحية لرجل مصدوم ، وقع فى غيبوبة تامة • وأزمة الحيرة التى يعانى منها الأستاذ هو الاختيار الصعب الذى يواجهه ، لانقاذ حياة الرجل : اما أن يقطع أعصاب أذنيه فيتحول الى أصم ، ولكنه قادر على الكلام ، واما أن يقطع أعصاب لسانه فيصاب بالبكم ، ولكنه قادر على السماع • وليست المفاضلة بين طرفى هذا المأزق ستكون الجدل الذى تنشغل به ثيمة المسرحية، وانما تشريح أزمة الارتباط بين الناس وحاكميهم، عندما تتعطل عند طرف منهما احدى وسيلتى الاستقبال والارسال •

والأستاذ — هنا — لا ينتحل أسما معيناً ، ولكنه — كشخصيات المسرحيات التعبيرية — لا يتسمى ، وانما يتخذ صفة لأن التعبير عن العام يفضل عدم الاستعانة بشخصيات فردية ذات كيان محدد • أما وظيفة هذا الأستاذ ، فقد تشير — فى الظاهر — الى أنه جراح ، وكيميائى ، ولكن على المستوى المستور ، قد يكون رجلا مفكرا ، أو سياسيا داهية ، أو خبيرا فى الثورات ، أو لربما كان هذا كله •

ولأن الناس درجوا على القول بأن التاريخ يعيد نفسه — وذلك عندما لا يرعوى أندادهم بعظات الماضى ، ويظنون أنهم بأحداثهم جدد على تجارب التاريخ — يقرر الأستاذ أن يلجأ الى صفحات الماضى ، عله يجد موقفا مماثلا يستهديه الحل • هل الأفضل أن يسمع الانسان ويكون أبكم كالحيوان

الأعجمى ، وعندئذ يسبحن نفسه فى قلعة معنوية قاسية ، لا يستطيع فيها أن يعبر عن أفكاره ومشاعره ، أم الأفضل أن يتكلم ويشتر ويصح عن أدق خلجات قلبه ، وأخطر ما يثمره عقله من أفكار ، ولكن لا يسمعه أحد ، ولا هو يسمع أحدا ، وكأنه يلغو . وحده بصوت عال فى صحراء ؟؟ ومع أن القضية تبدو غريبة ، إلا أن تفصيلاتها موجودة بشكل تكرارى فى فترات تاريخية مختلفة - ، بل إنها تمارس - على مستوى الماضى البعيد والقريب - بالارادة الشخصية ، وتحت ظروف تاريخية معينة . فلو فتحنا نوافذ المسرحية ، وأطللنا على ما وراء شخصياتها الظلية من حقائق ، لوجدنا أناسا منخرسين فعلا بينما هم يسمعون ، وآخرين يتكلمون ، ويشتمون ، ويحتجون ، ويعدون ، ويتوعدون ولكن لا تأثير ألبتة لما يتفوهون به ، لأنهم هم أنفسهم لا يسمعون ، وبالتالي لا يدرك غيرهم ما يقولون . إذن ، لا قيمة لحاسة السمع وحدها ، ولا لحاسة الكلام وحدها ، لأنهما وسيلتان متكاملتان ، لاغنى عنهما معا للانسان الاجتماعى بوجه عام . أما بالنسبة للانسان الحضارى ، فهما جوهر وجوده الديمقراطى ، اذ بهما يجرى حوار مع غيره ، فينطق بما يعتقد ويجد غيره يسمعه ، بل وعليه هو أيضا أن يسمع الى ما يجب أن ينطق به هذا الغير . وبذلك الغيرية المتبادلة ، تصبح دورة الاتصال ، وينضج وعى الانسان بأسباب تحضره ورقية . أما اذا تقطعت خيوط الاتصال بالمجتمع ، فانه يتفتت الى وحدات فردية ، كل منها (رقم) يتكلم لغة خاصة لا يفهمها غيره ، وهو ما ضد طبيعة الانسان نفسه ، بل وضد روحه القومية ، وطموحاته العالمية والمستقبلية . وهذه الحالة - أو ما يشبهها - أصابت الشعب المصرى عقب هزيمة يونية ، وهى حالة من التحلل وفقدان الذات ، تصيب الأمم عند وقوع الكوارث ، والأزمات الشديدة ، التى تذهل كل مرشعة عما أرضعت .

البناء المسرحى

وبينما يقلب الأستاذ فى صفحات التاريخ بحثا عن مشكلة مشابهة لمشكلته ، يفاجأ بأنها قديمة جدا ومكرورة ، بل ويعود أصلها - كما يتهم المؤلف - الى العصر القشى ، السابق على العصر الحجرى . اذ يقتحم عليه خلوته ، ثلاثة من الحراس الأشداء الغرباء ، ويسوقونه قسرا الى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد ، كى يعالج شعب بلدة سومر التى تقع بين النهرين . وقد تكون سومر هذه هى مصر سنة ٦٧ ، أو أية أمة أخرى ، فى أى ظرف تاريخى مماثل .

وهذا المشهد الافتتاحى - الذى سنتعقبه ثلاثة فصول - جذب الانتباه

الى توعية المشكلة الرئيسية المعالجة فى المسرحية ، ولكنه - فى نفس الوقت - سينقلها من عالم الواقع كقضية فردية ، الى عالم الخيال - باسم التاريخ - كقضية جماعية مستعصية .

فمنذ عامين (١٩٦٧ - ١٩٦٩) استيقظ شعب هذه المدينة - ذات صباح - واكتشف أن أفراد جميعا ، مصابون بالصمم ، ولكنهم يتكلمون . أما سبب هذا الصمم الوبائى الذى دهم المدينة ، فقد تعددت فيه الأقوال . فقد قيل بأن سببه غضب الآلهة ، لأن المدينة عاصية وضالة وقيل بأن زلزالا عنيفا هز المدينة هزا عنيفا فأفقد الناس أسماعهم ، كما قيل بأن رعدا شديدا دوى دويا هائلا هو الذى أحدث ذلك . « قالوا حاجات كثيرة . . انما الحقيقة ايه ماحدث عارف » . وهنا تخلص سعد وهبه - مؤقتا - من التصريح بالسبب الحقيقى ، وهو الانهيار السياسى ، والفساد الاجتماعى ، ومصادرة الحريات ، بالادعاءات الكاذبة .

ولاشك أن حال المدينة كان سيصبح أكثر تعاسة وفوضوية ، لو لم تنقذ الظروف وحدها ستة من أفراد الشعب من الابتلاء بالطرش وهؤلاء الستة المنبوذون اجتماعيا كانوا خارج المدينة عندما نزلت بها الكارثة ، ولكنهم حين عادوا ، واكتشفوا الحقيقة المفزعة ، وزعوا على أنفسهم مهام تصريف الحكم . ولم يكن تولى مثل هذه المهام بالنسبة لهؤلاء الصعاليك ، الا ضربا من استحالة صعود الجمل فى النخلة .

والمفارقة القاسية بين مهن هؤلاء الستة السابقة ، ومراكزهم الحالية ، ليست الا نصلا مسمونا يغرسه المؤلف - كالمنتقم المغيظ - فى عنق المفارقات الصارخة التى تقع فى شئون السياسة والحكم فى أشد فترات اختلالا وتحللا . ولا شئ أقسى حدة من الكوميديا للانتقام من التناقضات .

وهذه الشخصيات الستة ، تتألف من ثلاثة رئيسية أو أسطوات ، وثلاثة أخرى ثانوية ، أو صبيان : فالشخصية الأولى راقصة بطن رخيصة ، كانت - مع صبيتها خارج المدينة - تحبى حفلة ترفيه حمراء . ولأنها غانية ، ولعوب ، ومجربة ، فقد توالى شئون السياسة فى المدينة ، وصارت ملكة . أما صبيتها الهلوك ، فقد عملت كبرى الوصيفات ، حيث تكون السمسرة ، وهى المدخل الشرعى الى شئون الحكم فى ديوان الملكة .

والشخصية الرئيسية الثانية لص وقاطع طريق ، وكان - مع صبية خارج المدينة - يسطو على فاكهة احدى البساتين . ولأنه جائر ، ووعد ، ولا ضمير له ولا ذمة ، فقد أصبح وزيرا لشئون النظام الداخلى « وهو من يفهم فى الوزارة أكثر من حرامى سابق ؟ أما مساعدته ، فقد عهد اليه بالقضاء ، حتى يتم التناسق بين السلطتين ، والشخصية الرئيسية

الثالثة شحاذا ، وكان - مع صبيه - فى رحلة تسول فى مدينة أخرى . ولأنه محروم ، وطماع ، وحقوق ، فقد تولى مسئولية جيبى الضرائب وشئون المال . أما صبيه (الخائب) ، فقد رفض أن يعمل مدعيا عاما ، واكتفى بأن يكون مناديا فى بعض الأحيان ، وهى وظيفة سيزيفية لا قيمة لها فى مجتمع أصم . الا أنه - فى أحيان أخرى - يكون من هواة المحاماة ، والدفاع عن المظلومين .

هذه هى الشخصيات الوحيدة التى تسمع وتتكلم فى مملكة الصم ، وينضم اليها الأستاذ الذى استقدمته الملكة من عالمنا الحديث ، كى يقوم بعلاج الشعب . ولا يسلم - هو الآخر - من سخيرية المؤلف وتهكمه ، اذ يصف نفسه بأنه :

« خبير فى كل حاجة . فى التاريخ والجغرافيا والفلك والطبيعة والكيمياء والنبات والحيوان والجيولوجيا والفرمولوجيا والتكنولوجيا وكل عائلة لوجيا ... » وكأن المؤلف كان قد كفر تماما بكل معايير الأمور حوله ، حتى أخذ يهزأ بها هزواً أصحاب اللامعقول بمجريات العصر المضطرب .

ويستمع الأستاذ - للمرة الثانية - لا الى الأسباب الميتافيزيقية السابقة التى يشاع بأنها هى التى دمرت أسمع المدينة - وانما الى المقدمات الواقعية الصحيحة التى تسبق - فى العادة - وقوع الكوارث فى الشعوب . ولم تكن هذه المقدمات ، الا شيوع الاهمال ، والتراخي ، والتفكك ، والسلبية ، واللامبالاة ، والوصولية ، والفردية الشديدة : « وكأن البلد ألف فى بعض . كل واحد هو نفسه وبس . هو حاكم نفسه . وقائد نفسه . ومعلم نفسه . ولأن أحدا لا يسمع الى أحد ، فقد تعطلت وظيفة الآذان ، وغاض السمع ، وأصبح الناس يدلقون الكلام بلاضفاف . ومن ثم ، كان ولا بد وأن تتغير سلوكيات المجتمع ، وتصبح أقرب الى الحيوانية ، فالناس - بلا استحياء - يتبادلون العبارات البذيئة ، والشتائم الوقحة ، والمصارحات الجنسية ، والسب العلنى ، ولم تعد هناك حاجة » للنميمة والخبص .

لقد تمزقت القشرة الحضارية عن لاشعور الناس ، فعادوا كالبدايين الهمج . كما ، اختفت الفنون السمعية كالموسيقى والغناء ، وانتعشت الفنون البصرية كالنحت والتصوير ، والرقص بصفة خاصة ، ورقص البطن بصفة أخص ، مما أثار الغرائز الجنسية ، وبالتالي الى زيادة النسل ، التى يقال بأنها من مسببات الأزمة التموينية التى نسجت حول الناس شبكة خائقة كخيوط العنكبوت ، لا ينفذ منها الا الذباب الكبير . كما تحول المشتغلون بالكلام - أو الفنون القولية - الى مهن أخرى للارتزاق : المحامى

الى راقص ، والواعظ الى حاو ، والشاعر الى لاعب بالثلاث ورقات ،
والموسيقي الى قرداتى . أما الأدهى من ذلك كله ، فهو أن أطفال الكارثة
أخذوا يولدون بلا آذان – أى بلا وعى – لأن الطبيعة تستبعد من الجسم ،
الجزء المعطل الذى لا يؤدي وظيفة لبقية الأجزاء .

وفى مثل هذا المجتمع المبتسر ، تزداد موازين الحكم خلا وسوءا .
فيقوم جابى الضرائب – الشحاذ السابق – بفرض عدد من الضرائب
اللامعقولة ، منها الضرائب العالية المفروضة على الصم فقط ، حتى يتمتع
زملأؤه بالاعفاء . ويتناوله سعد وهبة بالسخرية عندما يجعله لا يستطيع
أن يتخلى عن مهنته القديمة ، رغم ثرائه الحالى ، وتحكمه فى أموال الدولة .
فهو – بحكم العادة – يمد يده عند كل اجتماع لمجلس الوزراء ويتسول
منهم . وتزداد السخرية من الجابى وحكومته الى درجة المرارة ، عندما
يتمنى على الملكة أن يبادل وظيفتها السياسية ، بوظيفته المالية :

الملكة : وأنت فاكّر السياسة سهلة ؟

الجابى : مفيش أسهل من كده . . الى يطلع فى دماغى أعمله . .
إذا جاب نتيجة أبقي جدع .

الملكة : وإذا ما جابش ؟

الجابى : يبقى حظى كده «

وعندما يشعر الجابى بأن الملكة مصرة على قيادة ثورة اصلاح ، يتقرب
اليها ، ويبثها حبه ، ورغبته فى الزواج منها ، لأنه – كالوزير – يؤمن
بركوب الموجة ، وبأن مصاهرة المصالح تحافظ على نموها ، وتؤكد
سلطانها . لكنها ترفضه زوجا وأسلوب حكم ، لأنها تمثل الأمل الواعى
الذى لا يمكن أن يخبو مهما ادلهمت دياجير الخطوب ، ومهما كان نبضه
خافتا ، وعلى حافة العدم . وإذا ما راجعنا مسرحيات سعد وهبة ، وجدنا
دائما – فى الشريحة الاجتماعية المريضة التى يشرحها بمبضعه الساخر –
خلية حية من الأمل ، فى سبيلها الى التوالد ، والتكاثر ، والتشكل من
جديد . يكرب الملكة ، أنها اذا احتجت وسيخطت هتف الشعب بحياتها ،
واذا امتدحته وكرمته ، سمعت نفس الهتاف : « امدحهم يهتفوا ، اشتهمهم
يهتفوا . . أشيل عنهم الضرائب يهتفوا . . أقول انتصرنا يهتفوا ، انهزمنا ،
برضه يهتفوا » . وكأن الهتاف والتصفيق تعبير المستذلين الأصاغر ، عن
رضاهم الدائم ، حتى عند هتك أعراضهم ودق أعناقهم . ومع أن الأستاذ
يغرى الملكة بضمان حكم مثل هذا الشعب الأطرش ، وبأن الكثيرين من
الحكام يتمنون شعوبهم على تلك الصورة المثلى ، الا أنها تحتج ، وتفضل
أن تعود كما كانت هومسا ، على أن تحكم « شوية حيوانات ؟ »

أما الوزير — وهو قاطع طريق سابق — فهو أقوى المعارضين لاصرار الملكة على علاج الشعب . وتتخذ معارضته — كالعادة — خطوات الوصوليين الدهاة في كل زمان ومكان : فهو يحتج بشدة على استدعائها الأستاذ دون إذن منه ، بينما هو صاحب سلطة ، ثم يمن عليها بأنه هو الذى رشعها ملكة بعد وقوع الكارثة ، ثم يعايرها بماضيها ويهددها بالتشنييع عليها ، ثم يلوح بسلطة الدين والمواضعات المقدسة ، ويفسرهما بما يحمى مصالحه « نغير من طبيعة الناس ؟ دا تدخل فى ارادة ربنا » ، وأخيرا ، يتقرب اليها بقلبه وعواطفه ويطلب منها الزواج ، لأنه — بالنسبة له — منقذ المصالح الشخصية ، حتى ولو كان الثمن شعبا بأسره . الا أن الملكة تشجب المساومة ، وتمضى فى طريقها الى المعبد حيث أقام الأستاذ معمله فيه . أما القاضى الفاسد ، فهو يصدر أحكامه الظالمة على الأبرياء ، أما عشوائية وبالقرعة ، واما بالتآمر والتلفيق المتعمد . فقد اتفق مع الوزير على اصدار عدد من أحكام الاعداء على مجموعة من الطرش ، التزمت الصمت طوال شهرين . ورغم التعذيب بالضرب ، والكى بالنار ، فقد رفضت أن تتكلم ، وتبوح — كالأخرين — بما يدور بداخلها ، حتى ولو لم تكن هناك آذان تسمعها من غير أعضاء الحكومة . وجريمة الصمت هذه التى ارتكبتها مجموعة الصم ، تعد — فى نظر القاضى — جريمة سياسية ، لأنها تعنى التآمر السرى على قلب نظام الحكم . فالصمت يعنى التفكير ، والتفكير يعنى الحلم ، والحلم يعنى التغيير . والدولة بحولها وقوتها — فى تلك المملكة الموبوءة — لا تملك فقط أجهزة تستطيع أن تتصنت على الرجل فى سريره مع زوجته وتحصى عدد مضاجعاته ، وانما تملك — أيضا — أجهزة جهنمية ، قادرة على تصوير أحلام الناس وهم نيام . وهذه الأحلام — وتفسيراتها — مضحكة ، ولكنها تقطر أسفا . فالشخص الأول — فى المجموعة — توجه فى حلمه الى قصر الملكة وصاد غرابا ببندقية كان يحملها ، وتفسير ذلك — عند القاضى — أنه سيقتل الوزير . أما الحلم الغريب فهو أن حاله متهم بأنه تسلل الى الحديقة الملكية ، وأكل وردة مفتحة كبيرة ، ويعنى هذا — كما يؤكد القاضى — أنه سيعتدى جنسيا على الملكة . وهنا لاتفوت المؤلف فرصة السخرية المرة ، فيجعل الملكة تغيظ أعضاء المحكمة من الطامعين فى جسدها ، وتطالب بتحقيق الحلم مع حاله ، وخاصة « أن شكله مش بطل »

وبينما الملكة محتدة ضد المحاكمة الهزلية التى توزع فيها التهم على الصامتين الأبرياء ، يدخل الأستاذ وفى صحبته مجموعة من الصم الذين استطاع أن يشفيهم ، ويهيد اليهم حاسة السمع . فيصاب الوزير والقاضى والجابى بالدعر الشديد ، بينما تفرح الملكة أيما فرح ، وتختبز أسماع

المجموعة بطلبها منهم أداء بعض الحركات ، فتأكد من نجاح الأستاذ في مهمته • ولكن سرعان ماينهى المؤلف فصله بانعكاس درامى ، حين يفجر قنبلة أخرى ساخرة تصيب الملكة بالاغماء ، والوزير ورفيقه بفرحة الشماته • فقد استردت تلك المجموعة – فعلا – حاسة السمع ، ولكنها فقدت فى الوقت نفسه حاسة النطق • ومن ثم ، اكتسبت المشكلة المزمنة أبعادا جديدة ، حتى ولو كان الوزير محتفظا فى مخبأ سرى بمجموعة من الطرش لم تتعاط دواء الأستاذ ، كى يظلوا صما ولكن يهتفون دائما باسم الوزير •

ويزداد هلع الملكة بسبب هذا الخرس ، وصمت المدينة الميته :

« الميدان الى كان بيدوى زى الطبل ، بقى زى الخرابة كانه مجموعة من المقابر ، والناس هاشية كأنها ثعابين بنتزحلق على الأرض •• حتى أصوات رجليهم هاعدش فيها ديب زى الأول • بيتهيا لى ان الجماد نفسه فقد الأصوات الى كانت بتخرج منه ••• •• الطيسور هاعدتش بتغنى ع الشجر ••• الناس تحولت من حيوانات هابتسمعش ، الى حيوانات هابتنطقش ••• ومش فاضل الا انهم يتحولوا الى حيوانات هابتشوفش ، عشان كل واحد يقعد مكانه ، ويستنى لما الطير تنهشه وهو كتلة من اللحم الميت •• الخ » •

هذه الصورة ، تكاد تعكس بصدق ، بعض الخواء النفسى ، الذى أصاب الواعين بأسباب كارثة ١٩٦٧ • فعندما تقوم الأكاذيب بتفريغ الانسان من كل ايماناته ، بل وتهويماته أيضا ، وتقوم الفردية المتسلطة بسلبه أدنى ممارساته الحرة ، يغشاه صمت العدمية ، ويصبح مكورا فى الوحل فى حال بين ضياع الصحو ، وخدر الاستسلام • حال تذكرنا بمطلع قصيدة « الرجال الجوف » لاليوت ، والتى صب فيها يأسه ونعيه ، على تماثيل رجال العصر ، الذين حشيت رؤوسهم بالقش •

وعندما أحس الجابى – بذلكه – بأنه فى الامكان الوصول الى حل حاسم فى المستقبل ، ارتدى رداء الشحاذاة القديم ، بعد أن حشا رقعته بالمال ، وأخذ يستعد لمعاودة التسول بيده اليسرى ، بعد أن كان يصر على التسول بيده اليمنى • ويبدو أن فى ذلك تعريضا سياسيا بالمعونات التى كانت تستجلب من الشرق والغرب ، بطريقة قريبة من التسول •

وبينما تبدو الملكة حائرة ، ومصرة على التمسك بالأمل ، ورفض هذا الحل الجديد ، وهو : أن يسمع الناس ولا يتكلمون ، يقدم الأستاذ

السبب الحقيقي الحاسم للصمم الذى اجتاح الشعب : وهو سبب تاريخى ، ومعنوى ، واجتماعى . فقد قام الناس بتعطيل حواسهم السمعية بأنفسهم عن عمد منذ سنوات خلت ، ولم يستمعوا الى تحذير المنذرين ، أو نصيح الرسل : « ولما رجعوا قدموا تقريراً قالوا فيه ان الناس استغنت عن حاسة السمع فى المدينة دى فصدر قرار الهى ، أن يكتفى بالنسبة لهؤلاء الناس بأربع حواس فقط . مادام مستغنين عن الحاسة الخامسة » .

كما يواجهها بحقيقة أخرى ، وهى أن فى مكنته أن يحيل الصمم الى بكم يسمعون ، أو البكم الى صم يتكلمون ، أى لابد من الخيار : اما الابقاء على حاسة السمع ، واما الابقاء على حاسة النطق . أما الجمع بين هاتين الحاستين فى شكلهما الطبيعى ، فهو أمر يعجزه ويتطلب قراراً الهياً . ويفضل الوزير - فى بداية الأمر - أن يسمع الناس ولا يتكلمون ، بينما يفضل جابى الضرائب أن يتكلم الناس ولا يسمعون ، أما الملكة ، فتعانى من صعوبة الاختيار ، ولكنها تفضل أن يبقى الناس على ما هم عليه الآن . بعد تجربة الدواء : نصفهم يتكلم ولا يسمع وهؤلاء هم المحرضون ، والنصف الآخر يسمع ولا يتكلم وهؤلاء هم المنفذون الأساسيون . وباقرار هذا الاختيار ، أخذت حركة التمرد تسرى فى جموع الشعب لتغيير قدرها . فالذين يتكلمون يفصحون عما يعرفون من مفسد ومظالم ، ويخاطبون فى الدين يسمعون ولا ينطقون عقولهم وأفئدتهم . ماذا يتبقى لقيام الثورة ؟ لقد اكتملت دورة التوصيل بعد توافر جهازى النطق والسمع فى شكل منفصل ، ولكنهما يعملان معاً متكاملين : أولهما يقوم بالتوعية ، وثانيهما بالاستجابة ، وهما معاً بالتنفيذ .

ويقبض على المنادى لأنه شوهده يخطب فى جموع الذين يسمعون ، ويعرضهم ضد الظلم والفساد ، ويطالبهم بتأييد الملكة العادلة . ولكن جموع الشوار الغاضبة تحيط بالوزير ، ثم بزميليه القاضى وجابى الضرائب ، اللذين يتنصلان من كل ذنب ، ويتهمان الوزير بكل السوء . وعندما يحتدم الغضب ، ويمور السخط فى الحناجر المرعدة ، يحس الأستاذ أن مهمته قد انتهت ، وعليه أن يعود الى عالمه ، بعد أن تأكد أن الناس أصبحت تستعمل آذانها ، وألسنتها أيضاً ، وهذا التزاوج الارادى كفى لتغيير الواقع . وتتعلق برحيله الملكة مع وصيفتها ، أما المنادى فقد أثر أن يبقى بين الناس الغاضبين كى يكون مؤرخاً ، يروى للأجيال القادمة قصة جيل أمات نفسه بيده ، ثم أحياها بيده أيضاً ، بعد أن عرف أن الوعى الحضارى الكامل هو أن نطق بصوت مرتفع ما نفكر فيه ، ولا قيمة للنطق والتفكير الا باحتواء الاسماع لهما احتواء إيجابياً ، لان السماع المدرك هو باب المعرفة .

هكذا ، نجح سعد وهبه فى تجسيد استجاباته الفكرية والانفعالية - ازاء نكسة ١٩٦٧ - تجسيدا فنيا ، فى مستطاعه أن يبقى شاهدا على اى عصر يزكم الأنوف واقعه السياسى الكريه . والحقيقة أن نجاح هذا التجسيد يعزى الى وعى المؤلف الناضج ، وأجهزته الفنية المدربة ، التى استطاعت أن تستخرج من المادة التاريخية المعاصرة عبرة العلاقة الصحيحة بين الحاكم والمحكوم ، وأن تدرك أن عوامل الانهيار فى تاريخ الأمم تتكرر بذاتها ، ولهذا ، يجب أن تتكرر عوامل التصحيح التى تتمثل فى الوعى بحتمية قيام الثورات . ومن هنا ، تميزت المسرحية بالتعميم واستمرارية المضمون .

ومع أن شخصيات المسرحية لها رائحة قدرة ، تنبعث من ماضيها وحاضرها على السواء ، الا أن مؤلفها معذور ، لأنها نبعت من انعكاس أشباهها فى الواقع المعاش ، على مرآة لحظة انفعالية جامحة ، مصبوغة بالغضب والرفض والنقمة . وهذا الجموح الساخط - ازاء الكارثة المهولة التى فاقت كل تصور - نجد أثره فى أكثر من مشهد فى المسرحية ، وخاصة مشهد محاكمة بعض الناس على أحلامها التى يفسرها المغرضون ، بأنها رغبات مكبوتة لقلب نظام الحكم . فقد ابتعد هذا المشهد المتطرف عن التأثير الإيجابى ، وأصبحت غايته الهزؤ والسخرية ، وكان يمكن أن يحل محله مشهد اجتماعى مأسوى أقوى تأثيرا وفعالية . ومن نفس المنطلق ، كان يمكن استبعاد قرار تدخل القوى الغيبية لمعاينة المدينة ، على أن يبقى - كما هو وارد - اتهام الناس أنفسهم بعدم استخدام أسماعهم . كما أن المشاهد المضحكة للصم وهم يتكلمون ، فى حاجة الى دعم بمشاهد أخرى لهم تكون مثيرة للأسى ، لأن مشاعر الحزن أقوى وأشد نفاذا . بالاضافة الى هذا ، كان يمكن حذف ضريبة النكاح ، والصلاة الموجهة للالهة أنانا (الأنانية) ، والتوسع فى استغلال بعض الشخصيات الجانبية لايجاد علاقات متشابكة تثرى الحبكة ، كشخصيتى الوصيفة والمنادى ، اذ أن دوريهما محدودان . أما المشهد الذى لم يكتمل - رغم أهميته - فهو مشهد الذين يتكلمون ولا يسمعون ، وهم فى مواجهة الذين يسمعون ولا يتكلمون ، وذلك فى الفصل الثالث الذى يحتاج - بطبيعة قصره - الى اضافات لتأكيد دوره الخطير .

وفى مثل هذا النوع من المسرحيات - ذات الطرح الذهنى - تفتق فى البناء الدرامى ثغرات بسيطة يصعب ادراكها بسهولة ، ولكنها عند التدقيق تثير التساؤلات . ولقد استطاع المؤلف - بذكاؤه واستيعابه للموضوع فى صورته العامة - أن يتنبه الى مثل هذه الثغرات الممكنة - ويعالجها . فالتساؤل الذى يمكن أن يثار : أين هو حاكم هذه المدينة

السابق بعد إصابة الناس بالصمم ؟ ويجيب المؤلف - بطريق غير مباشر - بأن الحاكم عندما أدرك بأنه هو الآخر مصاب بالطرش ، لم يطق حالته . وبدلاً من أن يحاول التكيف مع الوضع الجديد ، آثر الهرب الى مدينة أخرى يتسول فيها ، كما أشيع بأنه انتحر غرقاً ، أو من فوق جبل . وكان يجب أن تصحبه - فى المسرحية - بقية الأسرة الحاكمة . كما أشار المؤلف ضمناً - إشارة ذكية - الى أن مدينة سومر ، لم يتوصل أهلها بعد ، الى معرفة الأبجدية اللغوية ، حتى لا يثار التساؤل : ولماذا لا يستخدم الصمم القراءة والكتابة مداومة الاتصال ببعضهم ؟؟

الخراج

الأستاذ جميل راتب فنان مسرحى مثقف . استطاع - كممثل مجيد - أن يؤسس له تاريخاً مشرفاً فى فرقة الكوميدي فرانسيز الباريسية ، وكذلك فى مسلسلات التليفزيون العربى ، وبعض الأفلام المصرية الناجحة . ولعل هذه هى المرة الأولى التى يقوم فيها بإخراج مسرحية مصرية فى المسرح القومى بالقاهرة ، بل والاشتراك فى تمثيلها . ومع أنه اجتهد فى إخراج مسرحية « الأستاذ » ، وبذل مع الممثلين - محسنة توفيق ، وحسن عبد الحميد بصفة خاصة - جهداً مشكوراً ، إلا أنه لم يدرك أبعاد النص على نحو أصح ، لأنه لم يتعرف على خصائص مسرح سعد وهبة ، كروية مستمرة ، ومستويات رمزية وواقعية . ولكنه تعرف على مؤلفنا من خلال النص المتاح بين يديه فقط ، فتناوله بنزعة جمالية خاصة ، لم تحسن توصيل المغزى فى شكل عريض مؤثر . ولو كان المخرج محتكاً بنصوص الحركة المسرحية المصرية ، فى عقودها الثلاثة الأخيرة - ومن بينها أعمال مؤلفنا - لتغيرت رؤيته ، وأعاد النظر فى تفسيره لمسرحية « الأستاذ » .

ان سعد وهبة - مهما كانت درجات الرمزية عنده - مؤلف واقعى وسياسى ، إلا أن المخرج تغاضى عن ذلك - لا من باب الاجتهاد وتغيير الرؤى - ولكن عن رغبة شخصية فى أن يكون هناك إخراج (جميل) . لذا ، تصور أن أحداث المسرحية تجرى - فعلاً - فى عالم فنتازى بحث ، وأن أفكارها تدور دوران الأفكار المجردة فى الذهن . ومن هذا المنطلق الخيالى ، ألغى الافتتاحية من النص الأصيل ، والتى تعتبر مشهداً واقعياً قحاً ، حتى يمكن أن يتساءل المتفرج - بعد هذا الإلغاء - من أين يا ترى جاء هذا الأستاذ الخبير ، الذى انشق المنظر عنه فجأة ، وكأنه ملاك منقذ جاء من عالم مجهول ؟؟ وفى هذا السؤال ما يمكن أن يدين المؤلف - وهو

يرى - بأنه يلجأ الى الحلول الميتافيزيقية . كما أدمج المخرج فصول المسرحية الثلاثة فى فصلين اثنين ، بمنظر ديكورى واحد مزدوج المكان ، وألغى بذلك ثلاثة مناظر ديكورية مختلفة ، واضطره كل ذلك الى اجراء بعض التعديلات الضرورية . وبهذا ، خرج النص من (دينه) الواقعى الأصيل ، وراح يسبح فى مناخ من الاخراج الأرستقراطى ، حيث الديكورات الرمزية ، والاضاءات الملونة الخافتة المنبثقة من اللاشعور ، والموسيقى الناعمة ، والرقصات الباليهية التى كانت على صدر المسرحية مثل تزويق المرأة المحدثنة النعمة الفستائنها المزحوم بالزركشات .

ولو كان المؤلف يود أن يبنى أحداث مسرحيته على مستوى رمزى ، وبمعاصر رومانسية حاملة - وحاشاه أن يفعل - لكتب مسرحيته فى اللغة العربية الفصحى ، وخلصها من التعليقات اللاذعة ، والمواقف الواقعية الخشنة ، وجر الشخصيات من أقفيتنها . الا أن المسرحية بطبيعتها - وظروف خلقها - ترفض مثل هذا الاخراج - الذى يليق بالمسرحيات التعبيرية ، والرومانسية - وانما تحتاج الى اخراج « بلدى » ، اذا صح هذا التعبير . أى أن يكون رسم الشخصيات واقعيًا ، وملامح الديكور طبيعية ومحلية ، والأزياء بلدية ، والموسيقى بلدية ، بل والرقص أيضا ، بدلا من هذا الأداء التعبيرى والايمائى ، والذى تصوره المؤلف - سخرية - (هن بطون) . والخطورة فى عملية التجريد هذه ، أنها قد توحى الى المتفرج بأن ما يراه مجرد خيال فى خيال ، فتصبح العلاقة بينه وبين الواقع واهية . أما الاخراج الواقعى - أو الطبيعى - فيكون أكثر ربطا للمتفرج بالمشكلة المعروضة ، حتى يحسها داخل زيه ، وعقله ، وبيته ، وشارعه ، بل ويشم فيها رائحة بيثته ، وهذا هدف تعليمى عظيم ، يسعى الى تحقيق المسرح السياسى . وفى هذا ، يقول اروين بسكاتور :

« لا يمكن أن يكتفى المسرح - كما أتصوره ، وكما أمارسه اليوم - بأن يكون مؤثرا فى المتفرج تأثيرا فنيا بحتا ، أى تأثيرا جماليا مصطبغا الى حد كبير بالنزوع الى العاطفية ، وانما رسالة المسرح ، أن يتدخل - بطريقة ايجابية - فى مجرى الأحداث وانما لا نفهم المسرح على أنه مرآة العصر فحسب ، وانما نفهمه على أنه وسيلة لتحويله فلم يعد هناك أحد بقادر على أن يغمض عينيه أمام القضايا المطروحة ، حتى ولو لم تهمنا بشكل مباشر » .

ومن هذه الرؤية الايجابية ، تنبثق مسرحية « الأستاذ » ، بل مسرح سعد الدين وهبة كله .

ب - مسرحية السبنسة

« صابر : بلدنا انزعت قنابل خلاص ..
وحتفرقع وتجبب الى قدام ورا ، والى ورا قدام
... البريمو حيبقى سبنسة ، والسبنسة حتبقي
بريمو .. » *

المسرحية

مسرحية « السبنسة » لمؤلفنا المسرحى الكبير الأستاذ محمد سعد الدين وهبة ، احدى المسرحيات البارزة التى تميزت بها ثقافة العقد الستينى من القرن الحالى ، ذلك العقد الذى يعد من أزهى الحقب فى تاريخ الدراما المصرية . ولقد عرضت الفرقة القومية مسرحية «السبنسة» - لأول مرة على مسرح الأزبكية - فى التاسع عشر من يناير عام ١٩٦٣ ، وحقت بها أعلى نسبة متفرجين فى ذلك الموسم ، اذ اجتذبت عروضها الاحدى والأربعون ما يقرب من ثلاثة عشر ألف متفرج .

واعادة نفس الفرقة عرض المسرحية فى الموسم الصيفى (يونيو / ١٩٨٦) ، مطلب مشروع ومرغوب ، لا لتعريف الجيل الجديد بروائع المسرح الستينى ، أو تفريجه على صورة اجتماعية فاسدة ، مما كان يحدث فى الريف المصرى قبيل الثورة ، وانما لاطلاعه أيضا - شعوريا ولاشعوريا - على جوهر فكرة النص المجردة ، والتى تشير الى مكن الثورة الحقيقية فى طبقة البروليتاريا ، والى تجبر السلطة التنفيذية عندما تتحيز ضد تلك الطبقة ، لصالح طبقة أخرى مستعالية ومستغلة ، بغض النظر عن تفصيلات الوعاء الاجتماعى الذى يمكن أن يتغير من عصر لآخر . ومن ثم ، فان القتيلة المختفية فى مسرحيتنا الحالية ، هى تعبير عن الشحنة الديناميتية المضمورة فى نفوس الشعب ، والتى تنتظر - على مشارف الأوضاع الاجتماعية السيئة - عود الثقاب الذى يحدد ميقات تفجيرها . ويعنى هذا ، أن مفهوم تلك المسرحية - التى تمثل فكر سعد وهبة - لا يرتبط بال لحظة التاريخية التى يعالجها فحسب ، وانما بمضمون التاريخ الاجتماعى على نحو عريض . انها أشبه بجرس دائم الرنين ، ينبه الى خطورة ما يمكن أن يتعفن فى جانب الواقع الحاضر . ولو كانت رسالتها مقصورة على تسجيل أوضاع فاسدة حدثت قبيل الثورة - مثل عشرات

المسلسلات التليفزيونية العربية - لخبا بريقها ، وخمد لهبها ، بعد عرضها الأول .

وهكذا اذا ما ألمحنا الى أن مسرحية « السبنسة » - التي تعد العمل المسرحي الثالث لسعد وهبة بعد مسرحيته « المحروسة » و « كفر البطيخ » - هي تعبير عن موقفه الفكري الثابت ، فإن هذا الموقف ، أو بالأحرى تلك الأيديولوجية الملتزمة ، بقيت - حتى اليوم - تصاحب كتاباته ومواقفه الحياتية أيضا . فهو دائما مشغول البال والقلم ، بمشكلة الحكم في مصر . فما من كلمة خطها ، أو عمل جاد مارسه على الصعيد الوظيفي ، أو الفني العام ، الا وكانت السياسة هي الأعصاب التي تشد اليها الفعل ، ودوافعه ، وردوده . ففي كل مرة يعالج موضوعا عن الفلاح المصري - أو أى عضو شعبي آخر في الشارع المصري - الا وجعله ممثلا لقضية انسانية ، يعبر بها عن وعي اجتماعي بواقع سياسي منحرف ومرتبك . وما اتخذ فلاحه مرة ، كمجرد مادة للتنسدر والتهزئ والاستضحاك ، كما يحدث في كثير من المسرحيات المصرية . وهكذا - كما يقول المفكر الألماني شيلدر - « تبدأ سلطة المسرح القضائية من حيث ينتهى مجال القوانين الانسانية » . واذا كانت العدالة قد تسمح للمذهب أن يبهرها ، ولأن تضع نفسها في خدمة الرذيلة ، واذا كانت جرائم العظماء تسخر من عجزها ، وكان الخوف يغل ذراع القاضي ، فإن المسرح يستولى على السيف والميزان ، ويجر الرذيلة الى المثل أمام محكمة مخيفة » .

وتقع مسرحية « السبنسة » في ثلاثة فصول ، يتضمن كل منها مشهدين . وهذا التوازن في الأجزاء الكمية ، يقابله توازن كيفي ، من حيث توزيع الوقائع .

وتدور الأحداث قبيل ثورة يولييه من عام ١٩٥٢ ، في قرية « الكوم الأخضر » - إحدى قرى مصر العديدة . ويفتتح المشهد الأول بمنظر في حجرة الضابط في نقطة الشرطة بالقرية ، حيث يتمدد مكتب خشبي عتيق ، تتناثر فوقه بعض الأدوات الكتابية الكالحة ، ويستلقي جهاز التليفون التقليدي ، الى جوار كتلة من الحديد الصديء ، كانت في يوم ما دانه مدفع ، أما الآن ، فانها تستخدم كثقالة للأوراق . وهذه الكتلة الصماء ، ستلعب دورا هاما في تحريك الحدث الرئيسي ، بل ستكون المشجب الذي يعلق عليه السادة الاداريون أكاذيبهم . كما يوجد بالحجرة كرسي ، ودكة خشبية، بينما علقت على جانب من الحوائط،

بعض أدوات القمع والارهاب ، كالجنازير والقيود الحديدية والبنادق ، مع صورة جلالة الملك . وهنا أول ربط رمزي بين أجهزة الحكم . ويكتمن هذا الرمز بوجود ثعلب النفاق ، متمثلا في قصيدة شعر مبروزة في إطار تحت الصورة ، نظمها أحد كبار الشعراء المعروفين ، في تقرّظ جلالتة . ولولا ضيق المساحة في النص المسرحي لأوردها المؤلف كاملة ، وأحاطها - كالعادة - بتعليقات ساخرة تنم على روح متهكمة من التناقضات ، تغلغت في ثنايا المسرحية ، أما على نحو فكه طريف ، وأما على نحو جرح كتجريح السكين . أما بقية مبنى نقطة الشرطة ، فيضم اسطبلًا ، وسجنا ، وغرفة للعساكر ، وسلمًا يفضي إلى الدور العلوى ، حيث يسكن الصول درويش ضابط النقطة .

ويستهل حوار المسرحية بمكالمة تليفونية قصيرة ، بين سعادة الحكمدار في مكتبة بالمديرية ، والصول درويش ضابط النقطة . ونستشف من بعضه أن هناك شيئًا خطيرا يمس أمن الدولة العام ، اكتشفه أحد العساكر مصادفة ، وأن الأمر لم يزل سرا ، حتى يأتي مندوب عن أعلى جهاز بوليس في العاصمة ليقرر حقيقته .

هذه المعلومة الخطيرة ، يضفرها المؤلف ببراعة ، مع بقية المحاور التي يطلب فيها الحكمدار ارسال حاجة شخصية بحثة على وجه السرعة ، وهي عبارة عن قفص من البلح ، ولكن على شريطة أن يكون نصف كل بلحة فيه أحمر ، والآخر أسود رطبًا ، لأن ابنته الحامل تتوحم على ذلك التكوين بالذات . وهنا تدليل ساخر على الاستغلال ، بل وعلى الدناءة ، والطفاسة ، والهيافة أيضا . ألم تطلب زوجة مفتش الضبط - من نفس الصول - سحلية أنثى لعقد سحر أسود يضر بزوجة الحكمدار ؟؟ ولكن السحر فسد ، لأن السحلية كانت ذكرا ؟؟

ومن تلك المحاور الاستهلاكية البسيطة ينبثق عنصر التشويق داخل المتفرج ، ويرتبط اهتمامه بالحدث الذي سرعان ما يأخذ في التطور . غير أن المؤلف الواعي بحرفيته المسرحية ، يتخلى مؤقتًا عن لمعة القضية الأساسية التي أومضها في بداية الحوار ، كي يزيد في تكوين المناخ العام للموضوع الذي يعالجه ، وذلك بعرض لقطات حية من الواقع الاجتماعي في النقطة ، ومحيطها الخارجى . ولهذه اللقطات قيمة بنائية كبيرة ، إذ أنها ليست حبكات ثانوية يمكن أن تجنح بالخط الرئيسى إلى منطقة الملل ، وإنما هي تهميشات أساسية ، لتفسير الموضوع الأول ، واثرائه بالألوان والظلال : فهناك صورة جانبية للعسكري شعبان وهو منهمك في تقشير البصل واعداد غداء الصول في حجرة السلاحيك ، رغم أن جو النقطة موشك على التلبد بغبار أزمة جادة ، وهناك أزمة أخرى يمكن أن تتولد بسبب تأخر

الاتاوة التى يرسلها بانتظام مصنع الثلج الى المسئولين بالبندر ألوأا كاهلة ، ولكن حرارة الشمس تكاد تنحلها وتذيبها ، وصورة ثالثة لاستغلال أنفار المصاريف لرش الماء أمام النقطة ، ثم وضع الشيخ سيد عبيط القرية التقليدى على السكة الزراعية — كجهاز انذار مبكر — ليخطر أهل النقطة بوصول المسئولين الكبار فى الوقت المناسب .

وبعد أن يفرغ المؤلف من بناء الجزء الأساسى فى التقديمية الدرامية ، والتعريف بالزمان والمكان والجو العام وعلاقات بعض الشخصيات ، تبدأ نقطة انطلاق الحدث الرئيسى فى المسرحية بافشاء السر الخطير الذى يفضى به الصول درويش لصديقه الودود الفلاح عبد الواحد : وهو أن العسكرى صابر وجد قنبلة عند الكوم أثناء مروره فى الصباح ، ولأن صابر قادر على تمييز أنواع القنابل ، فقد اضطره رئيسه درويش الى تعيينه حارسا عليها ، والى اخطار المديرية التى أسرعت بدورها الى ابلاغ جهاز الأمن بالوزارة . ولهذا ، ستوفد من قبلها خبيرا فى المفرقات ، الفحص القنبلة ، وإبطال مفعولها ، والتحقيق مع المشتبه فى وضعها .

ثم ينقطع خيط الاسترسال فى الكلام عن القنبلة ، كى يعود المؤلف الى تقديم بعض الشخصيات المرتبطة بمجتمع المسرحية . فالشيخ سيد العبيط رجل له ماض فى الانحراف ، ولكنه تاب وأتاب ، وربط حياته بخدمة مسئولى النقطة وزوارها . فهو يقدم المشروبات الساخنة للزائرين لقاء ثمن ، أو يتلقى من الوافدين بقشيشا ، أو من المحسنين صدقة . كما أنه يعيش على أمل ادخار مبلغ من المال ، يمكنه من فتح محل صغير يتعيش من دخله الحلال . أما مهمته فى تلك الساعة ، فهى الجلوس على مشارف القرية لمراقبة قدوم سيارة المأمور والاسراع بابلاغ الصول حتى يتمكن من تمثيل لعبة الانضباط ، أو « كل شىء على ما يرام » . أما اللقطة الأخرى المقدمة ، فتدلل على برجوازية الصول درويش ، فكما تستخدمه طبقة رؤسائه لتحقيق مآربهم الشخصية ، فانه بدوره يستغل علاقاته الطيبة بالفلاحين ، ويستثمر جهودهم ، لتحسين وضعه الاقتصادى . وهكذا ، تتغذى كل طبقة أعلى ، على جهد وعرق الطبقة التى تحتها . اذ تدخل عليه جليلة — زوجة رشوان الفلاح المكافح — وهى تصرخ وتستنجد به ، لأن العجلة الكبيرة — التى يشارك فيها درويش — أصيبت بمرض قاتل ، وهى الآن تحتضر عند الساقية . فيفزع درويش لذلك فزعا شديدا ، ويرسل اليها عبد الواحد ، مصحوبا بابنته جليلة ، كما يبعث فى أثرهما العسكرى شعبان وفى يده سكينه ، للحاق بالعجلة حية ، وذبحها ، قبل أن تنفق . وبعد أن يضيف المؤلف الى الوحته الاجتماعية — التى تنبض بالحياة والصدق — هاتين البقتين اللونيتين ، لتزداد خلفيتها اتضاحا ، يعود الى

تناول موضوع القنبلة • فلا يكاد هلع الوصول على عجلته يشاب بالقلق على ما اذا كان يمكن ادراكها حية ، حتى يدخل عليه العسكرى صابر بوجهه البارد وقلبه الدافىء ، ويفاجئه بخبر يزيده اضطرابا على قلقه ، ويدفع بأحداث المسرحية الى الأمام • ان القنبلة التى كان يقوم على حراستها غير موجودة ، سرقت لحظة أن انصرف غير بعيد منها لقضاء حاجته •

ان هذا الموقف الدرامى البسيط ، من أحسن مواقف المسرحية المولدة للانفعالات • فالوصول الذى أنكده الحظ باحتضار رأس ماله فى العجلة ، وينتظر فى توجس وصول رؤسائه الكبار الذين لن يرحموا أعذاره - مهما تأزمت - يصدمه العسكرى صابر - وهو بارد المظهر - بخبر ساحق ، يصوغه المؤلف فى براعة على لسان شخصية ، فى كلمات هادئة ، لا تترن فيها جلاجل الصراخ والعويل والذعر من بطش الحاكمين • أما المتفرجون ، فقد ازدادت بداخلهم احساسات الاستمتاع بالموقف الطارىء ، ويتحسبون مصيره الذى يمكن أن يكون عليه •

ويفزع الوصول درويش ، والغيظ ينهشه أمام زحمة من التوقعات والتساؤلات : ان خير المفرقات قادم اليه خصيصا من القاهرة ، التى أذهل مسئوليتها وجود قنبلة فى قرية ، وسيكون فى صحبته الحكمدار ، والمأمور ، وحشد من كبار رجال الأمن وصغارهم • فأين هى القنبلة التى أبلغ عنها ، وأثارهم بها ، وحركهم على القدوم فى عجل ؟؟ كيف يتصرف الأعزل أمام ألف أسد جائع !!؟

أما صابر ، فيقابل هبوب الأزمة بكثير من السكينة النفسية التى هى أقرب الى اللامبالاة ، وكأن وجود قنبلة ، ثم ضياعها ، أمر يرضى فى نفسه نزعات آخذة فى التبرعم • أليست القنبلة - رمز الاحتجاج والرفض ، وقبضة العنف فى وجه البطش ؟؟ ولذا ، لا يهتم كثيرا باحتمالية عقد مجلس عسكرى لمحاكمته ومعاقبته ، ولا بانهياء رئيسه الوصول فى مقعده واحتمالية ضياع مستقبله الوظيفى ، ولا برجوع المسئولين الى القاهرة والمديرية خائبين مدحورين • ويجد المؤلف فرصة - كالعادة - لاذكاء المفارقة بين الساخن والبارد ، وتأكيد أحدهما بالآخر :

« صابر : بس لو كان فيه وقت •• كنت نزلت مصر •• شفت قنبلة غيرها •• وأهى كلها قنابل » (ص ١٧) •

وتتقارع لحظات الصمت بين الأستاذ المتمرس ، وتلميذه الطيب ، ثم تسفر عن فكرة تبرز فى ذهن أولهما : ان صابر وحده هو الذى اكتشف القنبلة ، وهو وحده الذى استطاع بخبرته السابقة فى الجيش أن يحدد ماهيتها ، وما دام شكلها لا يزال سرا بينهما ، فلماذا لا يقترح على صابر ،

أن يضع دانة المدفع الفارغة - التى تستخدم كثقالة للأوراق - مكان القنبلة التى سرقت ؟؟

ويتردد صابر أمام هذا الاقتراح المفاجئ ، لأن الدانة مجرد « حبة حديدية مصدية » . ولكن الصول درويش العليم بحل مثل تلك المشكلات ، يقتحم ترده فى حسم ، ويمنطق القضية على نحو يسهل ابتلاعه : اذا اكتشف خبير المفرقات أنها ليست قنبلة ، وانما مجرد « حبة حديدية يعرفها أى عيل » - وهذا أمر مؤكد - فانه لن يوجه اليهما غير كلمات التوبيخ والتفريع ، وهذا أهون بكثير . عقد مجلس عسكري لمحاكمتهم ومعاقبتهما ، لأن الإبلاغ عن وجود قنبلة ، وتهيبج مشاعر المسؤولين بالمديرية والوزارة ، ثم مصادمتهم بخبر اختفائها ، ليست أمورا هينة يمكن مغفرتها . ولا يملك صابر ازاء تصور مشكلة ضياع القنبلة ، الا أن يستسلم لرأى درويش ، ويقسم معه بالطلاق على كتمان هذا السر ، طوال العمر وحتى لحظة الموت .

ولا تكاد هذه الأزمة الكبرى تنفرج عن حل مرض ، حتى تدخل جلييلة . مرة أخرى - تبشر الصول درويش بحل أزمته الصغرى ، فقد استطاع والدها أن يلحق العجلة المحتضرة قبل أن تنفق ، ويقوم بذبحها ذبحا حلالا ، ويباع لحمها الآن قدام دكان أبو اسماعين .

وهكذا ينتهى المشهد الأول ، وقد تولدت فيه الخيوط الأساسية التى سيمتكون منها نسيج المسرحية .

ونجدنا فى المشهد الثانى عند الكوم ، حيث وضعت « الحديدية » على أنها قنبلة . ويحول خيال المؤلف الخصب حول « الأكذوبة الهاجعة » ، جوا فكها ، يتمادى فى تفكته الى درجة المرارة ، ثم التأسى . فقد انهمك العسكري صابر حارس القنبلة فى الترويح عليها - وهو جالس القرفصاء - بقطعة من الورق المقوى ، خشاة أن تفجرها حرارة الشمس اللاهبة . بل زادت التمثيلية اتقاناً ، عندما وضع فوقها صحيفة تحميها من جسارة العيون ، وأقام فوق ذلك كله ، مظلة واقية . أو تراه صدق الفرية التى أسهم فى تصنيعها ، فراح يحذر من فرقتها الغازية الجميلة سالمة ، وأما فردوس ، اللتين تسكنان فى خيمة منصوبة بالقرب من الكوم ، ويتاجران سرا فى الجنس ، باسم أنهما « على باب الله » ؟؟

ثم يهل المأمور ، وهو يرتعد خوفا من انفجار القنبلة والقضاء عليه أو على عضو فى بدنه ، وفى صحبته صاغ الشرطة الذى يعمل خبيرا فى المفرقات بوزارة الداخلية ، وخلفهما الصول درويش ، وجمع غفير من الفضوليين . وعندئذ تتحول شخوص المشهد الى رسوم كاريكاتيرية فى

معرض ضاحك • اذ يمد الخبير يده - فى حذر شديد - تحت الصحيفة ، ويتحسس « القنبلة » ، فى حركات آلية ، يتعمدها ، لتفصح عن عظيم خبرته • يفعل ذلك مرتين أو أكثر ، وكأنه يبطل مفعولها المدمر • ثم يخرجها مطوية فى منديله ، وهو يتصبب عرقا ، كتعبير عن جهده النفسى والحسى • ويقلب نظراته فى المكان والحاضرين ، مستعرضا معجزته فى ملامح الوجوه المكددة فيه ، وكأنه بطل يستوجب اعجاب المشاهدين وتصفيقهم ، أو ساحر هندي أخرج حمامة من أنف الأسد ، ألم تتحول الدانة المصدية العتيقة فى منديله - بقدرة قادر - الى قنبلة « شديدة الانفجار » ؟؟ ولأنه متمرس بمثل تلك المواقف المصطنعة ، يغرس نظراته فى سائلة الغازية الطافحة بالأنوثة والدهشة • ثم يستدعيها اليه ، ويعرف منها أنها تسكن فى الخيمة قرب الكوم ، فتواتيه على الفور ، فكرة مسبقة التجهيز ، طالما أسعفته فى مثل تلك المواقف • وهى أنه من الممكن تجنيدها ، لتلعب دور شاهد فى التمثيلية الهزلية التى ينوى الاستمرار فى تأليفها • ويأمر صابر بأن يصحبها الى النقطة الى حين استجوابها • بينما يروح هو يوههم المأمور المرتجف ، بأن القنبلة التى فى يده من النوع الشديد الانفجار ، ولولا خضوره فى اللحظة المناسبة ، لانفجرت ، وأهلك نسل القرية وحرثها •

ويسدل ستار الفصل الأول ، والخبير المدهش يطلب ترقية ومكافأة استثنائية للعسكري المدهش صابر ، ربما ثمنا لاسكاته ، أو استعباطا لخبرته • ويبدو صابر مأخوذا مشدوها ، لا يصدق ما يرى ، ويكاد يصرخ معترفا بالحقيقة ، لولا حنكة الصول درويش ، الذى يدفعه دفعا الى الانصراف ، وكأنه يحثه على الاعتراف بعلم الخبير الثقة ، وتناسى يقينه الذى لن يجلب غير المتاعب الجسام •

وفى المشهد الأول من الفصل الثانى ، يطالعنا المأمور وهو يستمع - فى انتباه واعجاب - الى دعاوى خبير المفرقات ، وقد انتفش ريشه اختيالا ، وتقديرا لخدماته فى انقاذ الذات الملكية من جرائم المتمردين المارقين • بل ويروح يؤكد فى التليفون لسعادة الباشا وكيل الوزارة بالقاهرة ، بأن القنبلة التى أبطل مفعولها ، كانت « شديدة الانفجار ، زى القنبلة بتاعة ميت كنانة » (ص ٤٩) • ويتلقى وعدا بنيشبان ، نقديرا لجهوده ؟؟ • • طب أحطه فى ؟؟ (يشير الى النياشين فى صدره) دا الحكاية زحمة قوى • • يشوفوا لنا قرشين على دخول المدارس • (ص ٥٠) •

ثم يقدم عليهما - من القاهرة أيضا - ممدوح ، وكيل النيابة ، والمتحدث باسم السراية والوزارة • ويشير له الخبير - وهو يغمز بعينه

غمزة ذات معنى - الى وجود شاهد : وهو غازية راقصة ، كانت فى مكان الواقعة . ويستدعيها المأمور ، ويأخذ ممدوح فى استجوابها ، ومحاولة محاصرتها ، ودفعها الى أن تدلى بأى اسم ، كى يصبح متهما . ومع أن جسم الغازية الجميلة ، يسهل مناله على من يدفع الثمن ، الا أن هناك منطقة فى ضميرها ، تستعصى على التسليم مهما ارتفعت قيمة الايجار . فهى ترفض حصار المحقق المغرض ، وتتأبى على رغبة أهيا الملحاح التى تدفعها الى أن تستجيب لطلب « البهوات » مهما بلغت درجته فى الزور والكذب .

ثم ينقطع حبل الموضوع ، لينصرف الذهن الى تهميشة ضرورية لتفسير علاقة السلطة بالسلطة الأدنى ، وتنطوى - فى الوقت نفسه - على هضمون اجتماعى واقتصادى سيىء . فالشيخ سيد يدخل متسرعا ، يعلن شامتا أو مؤاسيا ، أن الجراد وصل . ومصطلح « الجراد » فى لغة أهل القرية ، يدل على هجىء حكمدار المديرية ، وفى صحبته عدد كبير من العساكر والتوابع ، يلزم العمدة الزاما باطعامهم ثلاث وجبات مشبعات على الأقل ، فى اليوم الواحد . وهذا يعنى انتفاش قدراته المالية والعينية . وتطول مدة اقامة الجراد ، أو تقصر ، تبعا للوقت الذى يستغرقه العمدة وأعوانه فى القبض على المتهمين . لذا ، يحرص العمدة - قبل أن يخرب الجراد بيته - على أن يسرع الى اتهام الضعفاء من خصومه أو مناوئيه الأبرياء ، بل ومن بعض أهله ، اذا كان فى ذلك منجاة له من اطالة زمن تعشيش الجراد وتكاثره . وتتأكد هذه المعلومة الحوارية ، بموقف درامى ساخر . اذ سرعان ما يدخل الحكمدار ، وفى أثره العمدة مخلوع القلب ، وهو يستسمحه - فى ذلة وانكسار - أن يرحم غلبه من عبء تغذية ما يزيد على أربعين نفرا من العساكر والحاشية الملحقين بمعية سعادته . بل ان الحكمدار نفسه ، قد جاء وفى جيبه قائمة باحتياجات أسرته الغذائية من خيرات القرية :

« الحكمدار : انت عارف القانون بيقول كده . . اطعام أهل الحفظ من واجب العمدة . واحنا ما بنتعداش القانون . . انت فاكر بنشحت منك ؟ » (ص ٦١) .

وينخرس العمدة مغلوبا على أمره ، وقد مارت بداخله نوازع الرفض ، والغضب ، والحقد ، والانتقام ، والخوف . لقد وعده الحكمدار باقصاء الجراد عنه ، بعد أن يقبض على المشتبه فيهم بوضع القنبلة . وقبل أن ينصرف لاضافة حلقة الخاصة فى سلسلة التلفيات ، يتعثر فى تعليق درويش الشامات ، وهو يحثه على شراء لحمه عجلة مذبوحة حديثا ، عند دكان أبو اسماعين ، كى يغذى العساكر المحرومين . ويتلقف

الحكماء الاقتراح مؤمنا ومشجعاً دون أن يعرف باعثه : « اذا كانت
العساكر ماتا كلش لحمة في مصيبة زى دى • تاكل امتى بس ؟؟ » •
(ص ٦٢) •

ويخرج العملة مغیظا ، وفى ذهنه عوامل تنشيطه : فهو يخاف
من بقاء الجراد فترة طويلة ينهش خبزه وأدامه ، وهو معتاد على الاستسلام
لأوامر السلطة وارضائها بشتى الطرق ، وهو حريص على أن يبقى فى
العمودية موصوفا بالتعاون والنشاط ، وهو يعلم تماما أن العدل منكور •
كل تلك اليقینيات وغيرها ، لابد وأن تحمله على الاسراع بتوجيه التهمة
لأى شخص معارض له ، أو فيه شبهة تمرد على وضعه داخل دائرة ظلمه
الضيقة ، أو أى شخص مستضعف لا سند له • وعلى أى حال ، فهو أيضا
ظالم ، وكاذب ، وملفق • ولكن ، من هو ؟؟ انه مجرد ترس صغير فى
آلة جهنمية ضخمة ، اسمها السلطة الادارية التنفيذية التى تحمى مقدرات
الطبقة العليا من عدوانية الطبقة الصغيرة ، التى فرض عليها أن تعمل
طوال عمرها كالسائمة أو قطعان العبيد ، بلا أدنى حقوق انسانية •

وبينما يروح العملة من جهة – وضابط المباحث من جهة أخرى –
للبحث فى دروب القرية عن أشخاص يصلحون للاتهام ، يقوم العملة
بأحراج مأموره ، ويطلب منه أن ينصرف بدوره لحصر العيال التلاميذ ،
لأنهم – بلا شك – الشريحة المستنيرة فى مجتمع القرية ، والقابلة للتمرد •
ثم يأخذ الباقيون يشرثون فى أمور شخصية تافهة ، وخاصة الحكماء
الذى يتزلف الى ممدوح ، ويطرى فضائل والده الباشا ، ويصف نفسه
بالجدية والاخلاص فى العمل ، ويتستر – فى خبث – على مطالبه الشخصية
التي أوكل شاويشيه فتحى باحضارها طبقاً لأهمية ترتيبها فى الكشف •

أما الشيء الايجابى والمدهش فى تلك الشرثرة الفارغة ، فهو طلب
خبير المفرقات من الحكماء ، بأن يرقى العسكرى صابر ، مكافأة له على
اكتشاف القنبلة الفتاكة التى كان من الممكن أن تبديد القرية • ويؤتى
بالعسكرى (المحظوظ) ، ويمنح شريطين كأمشى ، وهو لا يكاد يصدق
ما يحدث • وهنا يكون قد مر الوقت المسرحى المناسب لعودة العملة ،
وهو قابض على المتهم الأول محفوظ ، الذى يعمل فى وابلور الثلج • ان
اتهامه الباطل يتذرع بعبارات عفوية صدرت منه أثناء غضبه وانفعاله الشديد
ضد ظلم صاحب المصنع • لقد قال له وهو محنق « ان شاء الله يتحرق
المصنع » • هذه العبارة العارضة ، شطبت عشرين عاما من اخلاصه الشديد
فى خدمة المصنع ، واتهمته بجلب القنبلة الناسفة من القاهرة • ولما يتيقن
المحققون من أنه لم يزر القاهرة قط ، يتهم بأنها جلبت اليه لتفجير
المصنع ، وتقويض دعائم الاستقرار الطبقي فى القرية • ان المفترض سلفا

هو أن يكون متهما على أى حال من الأحوال ، حتى لا يتعرقل مسار التحقيق . ويدخل المأمور النشط بالمتهم الثانى عبد التواب . وهو طالب أزهرى فصيح اللسان ، يتمثل فيه تراث القرية وروحها العريقة . أما سبب اتهامه هو بالذات ، فيرجع الى خطبته يوم الجمعة الماضية ، ومحاويلته تجريح الذات الملكية . ويجاهد الطالب فى دفع تهمة التجريح عن نفسه ، ولكن المأمور فى حاجة ماسة الآن الى اثبات نشاطه أمام الحكمدار ، وانه عليم ببواطن الأمور مهما استدقت . فلا مناص من لصق قضية القنبلة به . ولكى يتخلص العمدة - على وجه السرعة - من حظ الجراد على أرغفته وجبنه ولحوم طيره ، يدخل مهرولا بالمتهم الثالث رشوان ، وهو بدوره ضحية بريئة لفرصة الانتقام المتاحة الآن . ومع أنه - كما يستشف من طبيعة العلاقات بين الشخصيات - أشبه بصديق للصول درويش الذى يشاركه العجلة - الا أنه فى الطوفان تطفو الأنوية والفردية . أما تهمته الملفقة ، فتعتمد على شهادة الأسطى محمود سائق سيارة سعادة الباشا ، والذى يؤكد العمدة على لسانه ، أنه شاهد رشوان بأم عينيه وهو يضع القنبلة . ولكى يغفى سائق الباشا من الحضور كشاهد رؤية ، يروح العمدة يهون على وكيل النيابة أمر مجيء الشهود : « ما تحملش هم . بلاش محمود السواق ، واحنا نجيب بدل شاهد الرؤية عشرة » . (ص ٧٥)

والباشا هنا فى حاجة الى تحديد اسمه ، أو مهنته ، أو وضعه فى القرية حتى تتعين سلطته .

ولا يكاد يساق المتهمون الثلاثة الى غرفة السجن ، ويطمئن حراس العدالة الى حسن سير القضية ، ويأمل العمدة فى اقتراب ميعاد رحيل الجراد ، حتى تدخل جليلة - زوجة المتهم الثالث رشوان - وهى تصرخ وتولول دفاعا عن زوجها . وتتهم العمدة بالتواطؤ مع محمود سائق الباشا التلغيق التهمة ضد زوجها ، لزجه فى السجن ، لأسباب لا تعرف عنها شيئا ، ولربما كانت هناك علاقة عاطفية من جانب السائق رفضتها جليلة ، التى تبدو - مع التخمين - وكأن أنوثتها جاذبة لفحولة الرجال . وفى نهاية المشهد ، تنبثق ترويجة ملهوية خاطفة للتخفيف من تكاثف الظل الذى أخذ يتجهم فوق الأحداث ، وذلك حين يصاب العمدة بالذعر ، لأن الحكمدار يهدده باحتمالية اطالة فترة الجراد فى ضيافته :

« الحكمدار : فى ساعة واحدة ، ياتجيب الشهود . . ياتجهزوا العشا للعساكر .

العمدة : (مفزوعا) أجيب عشرين يا سعادة الباشا » (ص ٧٩) .

ويفتتح المشهد الثانى بمنظر واقعى ، ولكنه يكاد يقع على حافة التعبيرية ، لما يكتنفه من طقس انفعالى ، تنبت فيه دلالات نفسية ورمزية موحية . فقد أوشك ليل القرية على الانتصاف ، والناس نيام ، وأحد سوارعها مضاء بمصباح زيتى خافت مثبت برأس عمود . والعسكري صابر يبدو قلقلًا مهمومًا فى جلسته ، وقد أسند رأسه الى العمود ، ويده ممسكة بفانوس منور . وكأنه فيلسوف حائر ، ساء ضياع الحقيقة وسط ركامات من الزيف والأضاليل . انه لا يعاني الآن من تحول الأكذوبة التى اشترك فى تحبيكها الى غول حقيقى ينشب مخالفه فى رقاب عدد من المظلومين الطيبين ، وانما يعاني من البحث عن القنبلة الحقيقية ذات المفعول الناسف ، والتى اختفت فجأة ، ويمكن أن تنفجر فى أبرياء مطحونين . لقد تضخم همه ، عندما تحول عن مشكلة فردية تتعلق بالقنبلة المزيفة ، الى قضية عامة خطيرة ، تتعلق بالمجتمع الذى يعايشه . ويمر به فى جلسته الصول درويش وكأنه تابع من عقله الباطن ، ويحاول أن يقنعه بتصديق الأكذوبة التى صنعها بدايتها معا ، وهى أن خبير الحكومة المعارف المجرب قد نزع عن قنبلة الكوم فتيلها ، وأنه ليس هناك ما يسمى بقنبلة حقيقية ضائعة . ان درويش يسعى الى استبدال الحقيقة بالوهم ، والوهم بالحقيقة ، حتى لا يحدث خلل فى ترتيب العالم الذى حولهما .

الا أن صابر يرفض ايهاهما بالفروض الملفقة ، ويتمسك بصوت ضميره الذى لا يخدع ولا ينس عن الصراخ ، بأن القنبلة التى أمسك بها الخبير الأفاك ، مجرد « حبة حديد مصدية » مطروحة على المكتب كثقالة ، منذ خمسين سنة . أما القنبلة المفقودة فهى حقيقية ، وحديثه وخبرته وممارساته تؤكد أنها خطيرة ومهلكة ، ويمكن أن تنفجر فى طفل برىء وحيد والديه ، أو فى امرأة كادحة جمعتها مع الخطب الذى كانت تلملمه ، أو فى رجل عجوز يعول أسرته الكبيرة ، أو فى صبية حلوة تحلم بالسعادة . وينتفض درويش مفزوعا لأن ضميره يمكن أن يصحو ويتخلى عن مساپرة الواقع الفاسد ، فيسرع الى انامته بمحاولة تخدير ضمير صابر وتحذيره بالوعد والوعيد . فذكره درويش بنعمة الترقية التى حصل عليها ولم يكن يحلم بها ، وبرضا الادارة الذى سيظل يتعقبه حتى نهاية عمره ، ثم يحذره من مغبة الانصياع لما يسميه بصوت العقل الواعى ، والا اتهم بالجنون ، وفقد وظيفته ، وتشرذ أولاده فى الشوارع . وأخيرا يهدده بمحاكمته ان لم يتوقف عن التمادى فى الهذيان ، ويتناسى كل تفصيلات الموضوع ، لأن الواقع الملفق أصبح حقيقة ، ويستحيل تصحيحه من أجل حقيقة أخرى كامنة الآن فى عالم الوهم .

ولا يكاد درويش ينصرف مهددا صابر ومتوعده ان هو كشف سر القنبلة ، حتى يدخل الشيخ سيد الذى يلعب هنا دور شخصية حامل

الأنباء فى كثير من المسرحيات العالمية التقليدية • ويخطر صابر بأن وكيل النيابة ومعاونيه قد انتهوا من التحقيق مع المتهمين • ولهذا ، انصرف الحكمدار والمأمور ليبيتا فى محل اقامتهما ، على أن يعودا فى الصباح ، بينما توجه خبير المفرقات الى استراحة الرى لينام فيها ، وتنازل درويش لوكيل النيابة لينام هو عند العمدة • وقد أصيب العساكر الجراد بأسهال شديد بسبب أكل لحمة عجلة درويش والتي كانت مسمومة أما فتحي شاويش الحكمدار فهو لا يزال ساهرا فى خدمة وكيل النيابة • ويضيف الشيخ الى تلك الأخبار التى يخطر بها صابر ، سرا شخصيا • وهو أن المبلغ الذى يدخره منذ خمس سنوات ويخفيه فوق التكميبة التى خلف النقطة ، قد اطمأن عليه الآن ، وقد أوشك على بلوغ العشرة جنيها ، مما يتيح له تحقيق حلمه القديم فى فتح دكان • وهنا يتوقع حدوث فجيحة أخرى ثانوية يقوم بها الأذئاب والطفيليات التى تتغذى على ما يتخلف من موائد السادة الكبار •

وتأتى سائلة تحيى صابر ، وفى أثرها أمها فردوس التى تجاهد فى اقناع ابنتها بزيارة فراش الضابط ، ولكن سائلة تصر على الرفض • فمع أنها تبدو فى نظر أمها رخيصة ، وفى متناول أى فلاح جلف قادر على دفع الأجرة ، الا أنها تحس فى أعماقها ، بأن فى استسلامها لأحد الأفندية من رجال السلطة مهانة لكبريائها ، لأنه ضد ارادتها • فلانسان الطبيعى — مهما كان صغير الشأن اجتماعيا — ارادة اختيار تجاه شىء يعنيه ، وقد تلويها الظروف القاهرة ليا ماحقا ، الا أنها اذا تصلبت بفعل المبدأ ، فانها لا تلين ولو بالاستشهاد • ان التسليم للضابط لا يعنى لها مجرد نوبة من نوبات خطاياها الجسدية ، وانما يعنى خيانتها لارادتها الحرة كانسان ، وهى الزلة التى لا تغتفر • أما ما عدا ذلك من خطايا فهى متضعة وعادية ، لأنها مجرد ممارسات ارادية لأكل العيش • ويتبنى صابر موقف سائلة الرفض ويؤيده ، لأنه يعزز موقفه الأخلاقى ، ولا يبالى باحتجاج الأم ، وهجومها الشرس عليه بدعوى تحريض ابنتها ضدها •

ويتسلل سيد خارجا من الموقف ، متجها الى التكميبة — مرة أخرى — ليطمئن على وديعته المالية ، بعد أن أثار صابر شكوكه فيما اذا كان قد رآه أحد وهو يحصى مفرداتها منذ فترة وجيزة • وتدخل جليلة وكأنها متجملعة وتطفح بالأمل • وتخطر صابر بأنها فى طريقها الى النقطة لمقابلة زوجها الحبيس رشوان ، ربما احتاج الى خدمة • فينصحها صابر بالتراجع ، ولا يعمل لها سبب ذلك • فهو يدرك — كما تدرك هى فى سريرة نفسها — أن الليل قد أليل ، ولا يسمح للمحصات بالحومان حول مهاجع الذئاب • الا أنها تراوغ نصيحته ، وان أدركت مغزاها الخفى ، وتواصل سيرها الى

النقطة ، وكأنها مسلووبة الارادة عن عمد ، وتستجيب لها جس باطنى ، يلوح لها من جوف ضباب الشك الغامض ، بأنها لا تمنع فيما اذا كان جسدها يمكن أن يكون مفتاحا فى يد أحد رجال السلطة ليحل مشكلة زوجها .

وتعاود فردوس الحاحها على ابنتها سائلة لتقوم بزيارة سرية قصيرة للضابط ، لأن فيها « بريزة ، أو عشوة » أو - على الأقل - رضا السلطة وتشريفها . ولكن سائلة لا تزال ترفض وتتأبى ، وتتوقع - كامرأة مجربة - سقوط واحدة أخرى غيرها . فتصرف الأم ساخطة ، وهى تتوعد ابنتها بالانتقام ، لتقوم هى نفسها بالزيارة ، فهى - على حد قولها - لا تزال جميلة وناضجة ويشتهيها الملك ذاته .

ولكن - ولأول مرة - لا ينقضى الوقت النسبى الكافى الذى يسمح بمعقولية زمن وقوع الأحداث على المستوى المسرحى ، اذ سرعان ما تعود الأم بعد أن قامت بزيارة البك الضابط ، الذى لا يزال يطالب بسائلة . وسرعان - أيضا - ما تعود جلييلة من زيارتها السرية هى الأخرى ، بعد أن تلقت وعدا باطلاق سراح زوجها فى الصباح . ويشور صابر ضد هذا الوعد الكاذب ، لأنه يؤمن بأن جلييلة دفعت ثمنه باهظا . وهنا تتعالى عليها سائلة ، لأنها تحس بأنها - أى سائلة - قد تفوقت فى تلك اللحظة على كل نساء الأرض . وتهكم عليها - كما تهكمت على أمها قبل قليل : بقولها : « اتعشيتى فراخ ؟؟ اداكى العضم ؟؟ » (ص ١٧) .

وتزداد سمعة الادارة سوءا على سوء ، بدخول الشيخ سيد وهو يصرخ ويستغيث ، لأن تحويشة خمس سنوات قد ضاعت فى لحظة ، وضاع معها أهل جميل فى مستقبل اجتماعى مستقر . لقد كان الشاويش فتحى يترصده خلسة ، وهو يرقى التكعية ويطمئن على وجود مدخراته . ولما يحاول صابر اثناء الشيخ سيد عن اتهام الشاويش بالسرقه ، يروح يؤكد له أنه رآه بنفسه وهو ينزل من التكعية ، بل ان سائلة - على حد قوله - رآته أيضا ، لأنها كانت فى زيارة خاصة للضابط . وتصاب جلييلة بالخرج الشديد الذى يتأكد بنوبة من النشيج المر ، لأن سائلة بريئة من تلك الزيارة الآثمة .

والتصريح بأن زير النساء هو ضابط المباحث ، يأتى متأخرا فى النص . فمع أن الاشارة الى أنه « ضابط » تأتى مبكرة ، الا أنها لا تحدده ، بينما تلقى بالشك على ممدوح الذى ينام فى الدور العلوى بالنقطة ، أو على أمين صاغ البوليس وخبير المفرقات الذى يبيت فى استراحة الرى . ان ضابط المباحث - المتهم الآن بايقاع جلييلة وغيرها فى شرك الجنس المحرم - كان يمكن أن يظهر على مسرح الأحداث فى المشهد الأول أو الثانى

من الفصل الثانى ، حتى ينصرف ذهن المشاهد اليه مباشرة ، بدلا من التساؤل - حتى الفصل الأخير - عن يكون هذا الضابط بالتحديد .

وتجرى أحداث المشهد الأول من الفصل الأخير فى غرفة السجن التقليدية الملحقة بمبنى النقة ، حيث أودع الثلاثة المتهمون بوضع القنبلة . ويفاجأ ثلاثتهم بالعسكرى صابر وهو يدخل عليهم سجيناً رابعاً - هو وسالمه الغازية . فيثورون - وخاصة عبد التواب الشيخ الورع - محتجين على مضاعفة تعذيبهم بوجود أنثى شهية مستباحة بينهم . فهى - على المستوى الظاهرى - قد تكون عاملاً مساعداً على زيادة الاحساس بالارهاق العصبى والنفسى ، أما على المستوى الباطنى ، فقد تكون عينا سرية بينهم لصالح الشرطة . وفى كلا الحالين ، يكون فى وجودها تهديد لأمنهم الحسى والفكرى . ولكنهم سرعان ما يذعنون للأمر الواقع ، بل ويرحبون بها ، عندما يعرفون أنها بريئة مما يظنون ، وأنها - وان كانت سيئة السمعة - الا أنها أعربت عن مبدأ أخلاقى شريف برفضها الشهادة ضدهم زورا . ولا يكادون يأنسون اليها ، ويشركونها طعامهم البسيط ، حتى يفتح باب السجن ، ويلقم بضحية أخرى . انه الشيخ سيد الذى ضربه الشاويش فتحى ضرباً مبرحاً ، ودحرجه بحذاءه على الأرض الى الداخل ، غير عابئ بتوسلاته واستغاثاته واعتذاره الشديد له ، عن اتهامه بسرقة الجنيئات العشرة : « أنا غلطان .. أنا كذاب .. وحياة تربة النبى كذاب . بقى أنا معايا عشرة جنييه ؟ منين ؟ طيب لو كان معايا عشرة جنييه ، كنت حطتهم برضه فوق التكعيبه ؟؟ » (ص ١٠٧) .

ولكن الشاويش فتحى لا يستجيب لضراعات الشيخ سيد واعتذاراته ، ويتركه مسحوقاً مقهوراً باكياً ، يؤكد لزملائه المسجونين ، أن فتحى هو وحده اللص السافل الذى سرق نقوده ، وحرمه أحلامه ومستقبله . ويستشهد على ذلك بسالمه التى كانت خارجة فى منتصف الليل من بيت ضابط المباحث . فيثور محفوظ ضد سالمه المسترخصة - فى نظره - جسداً ونفساً ، ويعاوده الشك فى علاقتها بالسلطة ، فيهددها بالقتل انتقاماً من خيانتها المزرية . فيهدئه رشوان ، ويطلبه بارجاء معرفة الحقيقة الى حين . وبالرغم من الثورة العامة والاتهامات السيئة الموجهة ضد سالمه ، فانها تبقى متماسكة ، وحريصة على كتمان السر ، بل ولا تمنع فى الصاق تهمة الزيارة الليلية بنفسها ، دفاعاً عن سمعة جلييلة زوجة رشوان .

ويفتح باب السجن ، ويدخل الصول درويش - هذه المرة - أمراً مسجونيه الثلاثة - محفوظ ، ورشوان ، وعبد التواب - بالخروج ، والمثول أمام النيابة ، للتحقيق معهم فى تهمة وضع القنبلة التى تخفى وراءها جريمة سياسية . وهنا ينتفض ضمير صابر . أحد المشتركين

الأساسيين فى تأليف لعبة القنبلة الهزلية . والتي تسير الآن فى طريق التحول الى مأساة حقيقية . ويعترض على مبدأ التحقيق مع أبرياء مظلومين ، ويحاول تصحيح مسار القضية بالرجوع الى مصدرها الأول ، فيبدأ بنزع شريطى الترقية من ذراعه ، ويلقى بهما على الأرض ، ويصر على افشاء الحقيقة كاملة . فيعترض درويش على تراجع شريكه ، ويتهمه بالجنون ، لأن الأكذوبة أصبحت واقعا مؤكدا فى نظر السلطة التى يستحيل عليها التراجع . وتجتاح صابر موجة عارمة من الصراحة ، وينفجر صوته شظايا حارقة ، ويعد بافشاء السر ، وإذاعة قصة القنبلة كاملة ، كما خبرها . ويتأكد ذلك الوعد فى مصيره المأسوى فيما بعد ، والذي حذره منه شريكه درويش ، بل واشترك فى صنعه .

وفى مشهد المسرحية الختامى ، يبدو منظر رصيف محطة السكة الحديد بالقرية . ويدخل المتهمون الثلاثة ، وأيديهم مكبلة بالأغلال ، وفى حراسة اثنين من العساكر المدججين بالسلاح . انهم مرحلون الى العاصمة ، حيث يلتقى المجرمون السياسيون بعتاة المحاكم العسكرية ، وحيث السجون أرحب ، والجلادون أشد بطشا .

ويخطرهم ناظر المحطة ، بأنهم سيشحنون فى عربة السبينة بالقطار ، مسايرة لمنازلهم الوضيعة . ثم يهل العسكرى صابر ، وهو ملفع بقميص المجانين ، وفى حراسة عسكرى بلا سلاح . فالحقيقة التى أعلنها وصرخ بها ، لم تقنع أحدا من المسئولين ، بل عدوه - ومعهم درويش - مجنونا ، يجب التخلص منه ، بإيداعه مستشفى المجانين ، بعد أن كان فى نظرهم - من قبل - بطلا وطنيا يستحق التكريم والترقية . وعلى هذا ، فان تقدير الثواب والعقاب أمر يخضع للمصالح المشتركة .

ثم يدخل - للسفر أيضا - الصول درويش - وفى يده سسالة حليئة بالبلح المطلوب ، ويتبعه بعض الفلاحين يحملون سلاا أخرى ، محشوة بمطالب الحكمدار من لحم ، وزبدة ، وبيض . ويقف الصول غير بعيد من رفيقة السابق صابر الذى يجبره على الدخول معه فى حوار . ويعزو الصول كل ما حدث الى المقدر . وهذا تبرير العاجز . ويحاول أن يستعذر لموقفه الشائن ، بأنه بذل أقصى ما فى جهده لنوعية رفيقه وترشيده ، ولكنه لم ينتصح . وكان من الطبيعى أن يؤدى رفض الانتصاح ، وعدم الرضوخ لمطالب السلطة - حتى ولو كانت هى الجور نفسه وكله - الى عقابه بتهمة الجنون . وهذا بالنسبة لادراكه للأمور الجارية - جزاء عادل وطبيعى . وإذا كان صابر برفضه الاستسلام يعد ضحية صدقه مع نفسه ، فان الصول - الذى يبدو منتصرا - انما هو ضحية أخرى ، ولكن لكذبه مع نفسه . ولهذا ، فهو مسافر الى المديرية ،

كى يطلب من المسئولين فيها ، نقله من نقطة الكوم الأخضر التى كانت مسرحا لجريمة اعتقاده فى حتمية مواراة السلطة وتشويه وجه الصديق .

ويسأل الصول درويش ناظر المحطة عن مكان وقوف عربة الدرجة الثانية فى القطار ، والتى سيركبها مع الشاويش فتحى مراسلة الحكمدار . فيشير الناظر الى مكانها فى منتصف الرصيف ، بينما يشير الى الجهة اليمنى على أنها موقف عربة الدرجة الأولى ، وإلى طرف الجهة اليسرى على أنها موقف السبنسة . أما عندما يتغير ترتيب عربات القطار - كما يعلق صابر على ذلك - فإن ركاب الدرجة الأولى سيصبحون فى مكان ركاب السبنسة . وقد يدل هذا الترتيب المحتمل الحدوث ، على أن طرفى التصنيف الطبقي حول المنتصف ، ليس شيئا ديموميا ، ولكن التغيير الثورى يمكن أن يتيح لطبقة السبنسة من العمال والفلاحين والمثقفين احتلال الدرجة الأعلى فى سلم الهرم الاجتماعى ، أو الدرجة الأولى فى قطار السلطة الحكومية . وفى تلك الحالة ، يتحول السادة الذين يصرون على نوارث أماكنهم العليا الى المواضع السبنسية ، أو العريضة فى المجتمع . أما الوصوليون ، والانتهازيون ، والمتبرجزون ، فهم - بحكم وضعهم الطبقي - وسيطون محافظون . فهم وان كانوا ينفرون من القائمين على يمينهم ، ويسعون الى مصالحتهم وارضائهم والالتحام بهوامشهم ، كلما أمكنهم ذلك . ولهذا ، فهم مستمسكون دائما بمقاعد الدرجة الثانية الآمنة من مخاطر المغامرة ، والتى تتيح لهم دائما تحقيق طموحاتهم الطبقيّة ، بغض النظر عن امكانية تبادل الأمكنة بين الطرفين المتناقضين . ان الموضع الأمثل لامساك العصا - بالنسبة لهم - هو منتصفها .

ان صابر ببروده وصراحته القاسية يطارد ضمير درويش ، كما يهدده بالاغتيال المعنوى ، عندما يذكره بأن القنبلة الحقيقية الموجودة فعلا وواقعا ، لابد وأن تفرقع . انها كائنة وحادثه ، ولربما كانت مخبوءة فى سلة البلح التى يحملها كهديّة . ان الثورة على وشك الانفجار ، وميعادها أو موضعها أقرب مما يظن أحد . فيزور عنه درويش مغضبا ، لاحتساسه بالهزيمة . ويروح صابر يستقبل مناصريه وأتباعه البسطاء الذين جاؤوه من القرية ، ليشاركوه ركوب السبنسة . ان سائلة جاءت هاربة من أمها ، أو من ماضيها المنحرف بعد أن اكتشفت واقعها الأليم . فالتجربة الشريفة التى خاضتها ، أكسبتها ثقة بنفسها وبأمثالها من المكافحين ، ووضعتها على الطريق الصحيح . كما يأتى الشيخ سيد - هو الآخر - وفى صحبته - بعض الفلاحين العازمين على اللحاق بركاب السبنسة . أما جليلة التى

جاءت تندب سقطتها ، وتستغفر زوجها ، فلم يعد لها مكان ، لا في حياته ، ولا مع مجموعة المسافرين .

ثم يدخل الحكمدار ، والمأمور ، وخبير المفرقات ، محروسين بالعمدة وخفرائه . ويتجهون مباشرة الى الجهة اليمنى ، حيث ستقلهم عربة الدرجة الأولى في القطار . لقد انتهوا الآن من حبك أطراف المؤامرة الرخيصة ، وعليهم الآن تزويقها بتبادل بعض عبارات المجاملة والنفاق ، وتمجيد كل كل منهم جهود الآخر .

ويدق جرس المحطة، معلنا قرب وصول القطار . ويصطف المسافرون في ثلاث مجموعات طبقا لدرجاته الثلاث . وبينما يتهيأ الجميع لاستقبال القطار يصيح صابر :

« برضه مش حتهرب يا درويش أفندى ، لا أنت ولا البشوات والبهوات بتسوعك . حتهربوا تروحوا فين ؟؟
القنبلة حتفرقع وتجبب عاليها واطيها . الأرض كلها قنابل .
القطر مليان قنابل . بلدنا انزعت قنابل خلاص . . . وحتفرقع . .
وتجبب الى قدام ورا والى ورا قدام . . البريمو حيبقى سبنسة ، والسبنسة حتبقي بريمو » (ص ١٣٨) .

ويعلو صوت القطار الهادر ، ويضيع فيه هتاف صابر ، وصراخ جلييلة التى لا تزال تستصفح زوجها ، وتندب سقوطها ، ولكن لابد وأن يفوتها القطار .

وصيحة صابر الأخيرة تلك ، تلملم فى قبضتها خيوط رؤية المؤلف المنبثة فى عروق المسرحية ، ولا تعبر عن واقعية اجتماعية نقدية كال كثير من مسرحيات الخمسينيات والستينيات فعسب ، ولكنها - تتميز - الى جانب ذلك بمنحهاها السياسى كواقعية اشتراكية ، تبشر الطبقة الكادحة المطحونة بأمل فى مكان أرقى ، ومستقبل أفضل .

مستويات الرمز

ان مسرحية « السبنسة » لم تشهد لمؤلفها - بعد مسرحيته السابقتين - على تقدم فى الحرفية المسرحية ، وانما أيضا على اخلاصه الصادق - الذى أثبت استمراره بعد ذلك - لقضايا الشعب السياسية ، وكذلك تشهد على سعة الرقعة الرمزية ودلالاتها الاجتماعية .

فلا شك أن قرية « الكوم الأخضر » - التي تدور فيها أحداث المسرحية - ترمز الى مصر الخضراء الزراعية الخصيبة البسيطة المهمة ، التي حبلت سرا بالقنبلة الثورية ، وأخفتها عن عيون موسى وزبانيته . وأن نقطة الشرطة فيها - بقنواتها الرئيسية والثانوية - ترمز الى أذرع أخطبوط الهيئـة الحاكمة ، بكل مفاصلها ، وزبونها ، واستغلالها ، وأساليبها فى الارهاب والترغيب .

ويمثل المسافرون فى القطار ، أبرز التركيبات الطبقيـة نتوءا فى المجتمع المصرى ، بأهم ميولها وأطماعها ، بدءا من رغبة الخبز ، ومرورا بالدكان الصغير ، ولحظات الجنس الحرام ، وأطايب الشناء ، والمأكولات الشهية ، والنياشين ، والترقيات ، والمكافآت المالية السخية ، ورضا المسئولين وتبريكاتهم .

أما القنبلة المختفية ، فهى التعبير المجازى الذى يرمز الى حتمية الفعل الثورى . فاذا كانت السلطة الادارية مسخرة - بكل جبروتها وبطشها وادعاءاتها وأكاذيبها - لاجهاض أى تمرد شعبى - طمعا فى عطايا الطبقة العليا كثمن المحافظة عليها - الا أنها هنا تبدو فاشلة تماما ، لأن التمرد مرموز له بالقنبلة الكامنة فى ضمير الشعب . واستطاع هذا الكمون أو الاختفاء ، أن يحمل جهاز الحكم على أن يضلل نفسه بنفسه ، وأن يزيـف واقعه كى ينعم ببطولة موهومة . ومن ثم ، فإن المحرك الأساسى لعصب المسرحية الرئيسى هو الرغبة فى التعامى عن القنبلة الحقيقية المختفية ، التى خدعت خبير المفرقات والذين استأنوه ، واستوثقوه ، واستنصروه ، ولجأوا الى تزييف قنبلة تثبت جدارتهم . ومن هنا ، تعلقوا بالوهم ، ولم يعد يهمهم ما اذا كانت هناك قنبلة حقيقية أم لا ، وما اذا كان المقبوض عليهم مذنبين حقيقيين أم أبرياء مسلمين . . . وهل هناك خداع للنفس أبعد من هذا ؟؟

ان القنبلة - أو البذرة الحقيقية للثورة - سلمت من مطارداتهم ، وبحثهم فى الكشف عنها . وهنا يكمن جوهر التنوير فى المناورة ، والمداورة ، والخفاء والتجلى ، ليتم اكتماله فى ضمير الشعب ، وفى أدواته المادية أيضا ، ويولد عملاقا كاسحا . فالقبض على ممثلى قوى الشعب العاملة - العامل والفلاح والمثقف - ومحاكمتهم ظلما وعدوانا ، بدعوى استنزاف محاضن التمرد ، انما هو خدعة ضخمة ، تخدم بها الادارة نفسها . اذ أن العوامل الجديدة ، والمنشطة لروح الرفض والثورة ، لا تزال قائمة ، تستفحل وتستشرى وتتضخم فى كل مظاهر الفساد والظلم ، والرشوة ، والاستغلال . وهذا كاف لتجديد خلايا الثورة فى أفواج ، وأفواج أخرى متتالية من الطبقة الصغيرة المهروسة ، والمتمنذجة

فى رشوان ، وهـ محفوظ ، وعبد التواب ، وصابر ، وسيد ، وسالة ، بل وفى جلييلة التى أرغمها الوعد الكاذب على السقوط • ان التلويع بآلات القهر والتعذيب ، واللجوء الى مصادرة الفكر واخماد الحق فى اعلان الشكوى ، قد تكون عوامل فعالة فى اطالة أمد اختفاء القنبلة ، ولكنها تعجز عن فناء الروح الثورية ، ومنعها من التحقق والوصول الى غاياتها •

أما صابر - فمن موحيات اسمه ومواقفه - فيرمز الى رجل الشارع الشعبى العام ، الذى يمكن أن يكون ذكيا ، وجلودا ، وحمولا ، وخفيف الظل ، وضحوكا حتى عند اشتداد الكرب ، الا أنه يأبى المساومة ، وهـ خادعة ضميره وقت تأزم الضمير الوطنى • ومع أنه ليس شخصية محورية تركز عليها حبكة المسرحية ، الا أن الأحداث تصطفق حوله لتبرزه ويبرزها • فالمعالجة الدرامية - عند كاتبنا سعد وهبة - تميل الى تناول شرائح اجتماعية واقعية ، بدلا من تناول بطل فردى مطلق ، يرتبط مصيره بقدره هو كفرد • ومن ثم ، فان التركيز النسبى على شخصية صابر ، جعلته نمطا أو نموذجا لا يرتبط مصيره بمصير طبقته فحسب ، وانما - أيضا - بمصير طبقته من المشاهدين • فهو - بغض النظر عن وظيفته السلطوية - يمثل ضمير الشعب النضالى أو العسكرى الواعى بحقيقة القنابل ان صح هذا التمثيل • وهو - فى الوقت نفسه - يشترك فى خصائص عامة مع أفراد طبقته التى استقطبته أو استقطبها قبل وعند سفره فى السبسية • وبذا ، فهو يحلم - مثلها - بالأمل فى الخلاص ، وفى السفر بالدرجة الأولى النظيفة الراقية ، بعد انفجار القنبلة أو اندلاع الثورة التى لن تكون من أجل مصلحته هو وحده فحسب ، بل من أجل الجميع ، ومن أجل تغيير عالم فاسد يعوزه المنطق والعدالة •

التنفيذ

ان سعد وهبة مؤلف مسرحى واقعى ، حتى ليكاد يقترب بواقعيته من الأسلوب الطبيعى الذى يفترض عرض شريحة من الحياة على خشبة المسرح • فهو يصور شخصياته فى ألفة ، وكأنه خالطها زمنا ، وتعرف على أهم خصائصها الحسية والمعنوية • ويتوسل فى ذلك التصوير ، بحوار عامى سهل مكثف الدلالة ، ومواقف صادقة تلابس واقعها ، بمناخه الزمانى والمكانى • ومن هذا التصوير ، نكاد نشم رائحة عرق شخصياته ، ونحس بأنفاسها ، ونلمس جلودها ، وكأنها تدب بيننا فى الحياة • ولذا ، كان أى تفسير اخراجى لمسرحياته ، يبتعد عن الواقعية فى اتجاه التجريد ، محفوف بالزلل • وهنا يرجع أحد الأسباب الرئيسية فى نجاح اخراج

سعد أردش مسرحية « السبنسة » منذ ثلاث وعشرين عاما . فقد ترجم الأسلوب الواقعي في الكتابة الدرامية ، الى أسلوب واقعي في الاخراج المسرحي . ولهذا - ولسبب جوهرى آخر - انحفرت المسرحية بأحداثها وشخصياتها وأمكننتها ، في أذهان مشاهديها حتى اليوم .

أما مخرجنا الشاب عيد الغفار عودة ، فقد أراد في عرضه الحال ، أن يختلف به عن العرض الأول . وهذا الاختلاف أمر واجب ومستهدف ، لأن النص المسرحي يكتسب - بداهة - حياة جديدة في كل جيل يمر به ، وقادر على أن يلبس أردية مختلفة ، باختلاف الزمان والمكان . ومع أنه نجح في اخراج النص برؤيته الخاصة - رغم عراقيل الظروف السلبية العامة الطارئة على الحركة المسرحية الراهنة - الا أنه لم يستطع أن ينحى عن الأذهان انطباعات العرض الأول ، ولا أن يمنعها من أن تعقد مقارنة بين العرضين القديم والحديث .

ولعل أهم فارق ملحوظ يؤخذ عليه العرض الحال ، هو تناسي واقعية النص الحرفية ، واللجوء الى تجسيم شبه جمالي في الأداء التمثيلي وفي الديكور الذى قام بتصميمه الفنان زوسر مرزوق . وبهذا ، كاد يتلاشى عمق احساس المتفرج بحياتية الشخصيات الشعبية البسيطة ، بل وتنازل النص عن الكثير من ملامح بيئته الاجتماعية ، ونكهتها الخاصة . فالتجمل ، والتأنق فى تنفيذ الديكور هو ضد طابع المسرحية الواقعي ، والذى لا يحتمل الترميز ، والايحاء ، والتجريد .

والفارق الثانى هو تأبى العرض الجديد على الالتزام بحرفية النص المطبوع الذى بين أيدينا ، والذى يعتبر الوثيقة الأصلية لمراجعة سعد وهبة نقديا الآن وفيما بعد . فقد أجرى المخرج بعض التعديلات . استفاد العرض من بعضها استفادات طفيفة جدا مثل تغيير كلمات : الأقة ، المليم ، رتبة الصاغ ، الحكمدار . . . الخ . أما التدخل فى تغيير بعض العبارات ، اما بتجديدها واما بحذف أو تحوير بعضها الآخر ، فقد أحدث شيئا من الضرر فى بعض المواقف ، التى لا يحسها المتفرج العادى ، ولكن يشعر بها محلل النص ودارسه . فالحبكة الدرامية - بما تنطوى عليه من أحداث وشخصيات وفكر ولغة ومنظورات مسرحية - هي معادلة فنية مصنوعة لتصورات المؤلف الشخصية ، ورؤيته الشمولية لعمله ككل ، مركب من أجزاء وجزئيات بانية . لذا ، ينبغى أن تكون رؤية المخرج عملية تفسيرية لرؤية المؤلف ، عن طريق التجسيد بعناصر العرض المسرحي المعروفة . أما تدخل المخرج فى نص مسرحي - كقاعدة عامة - فهو يعنى اضافة بقع لونية - فيما لا مسوغ له - الى لوحة أصلية مكتملة فى حد ذاتها .

والفارق الثالث السلبي بين العرضين ، فهو الايقاع المتسرع فى العرض الجديد • وكأن الممثلين فيه كانوا على عجل من أمرهم ، فراحوا ينفضون عن كاهلهم ما أكرهوا على حمله • ولهذا ، لم يكن العرض مشبعا بالحماس الذى يعتبر عنصرا من عناصر التجويد فى تصوير الشخصيات ، واكسابها أبعاد الحياة وصدقها •

ومع هذا ، لا يفوتنا التنويه بجهود المخرج ، عبد الغفار عودة ، وممثليه المجيدين ، وفى مقدمتهم عبد المحسن سليم (صابر) ، وعادل هاشم (مدير الأمن) ، ونادية السبع (فردوس) ، وزملاؤهم الآخرون الذين رحبوا بالوقوف فوق خشبة المسرح ، فى زمن أعتم أغبر ، أصبح المجد الأدبى والمادى فيه للمسلسلات التليفزيونية الهابطة •

مرجع :

سعد الدين وهبة • مسرحية السبنسة • القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر • الكتاب الماسى • العدد ١٤٩ ، ١٣/٤/١٩٦٦ •

مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية

من الحقائق التاريخية المقررة في سيرة شاعر العربية الكبير أحمد شوقي ، أن الخديوى توفيق لما أعجب بنباهته وهو فتى ، وتوقع ما يمكن أن يكون عليه ربيبه من رفيع المنزلة في الشعر ، أمر له ببعثة تعليمية الى فرنسا ، مدتها أربع سنوات ، على حساب سموه . واختار شوقي الحقوق موضوعا مكمل لدراسته السابقة ، العلم « أنها تكاد تكون من الأدب » ، غير أن الخديوى أشار عليه ، أن يجمع « في الدراسة بينها وبين الآداب الفرنسية بقدر الامكان » (١) .

وتحقيقا لهذه المنة الرفيعة ، غادر شوقي أرض الوطن ، والتحق بمدرسة الحقوق بجامعة مونبلييه في أوائل عام ١٨٩٠ ، ثم انتقل - بعد سنتين - الى جامعة باريس ، حيث نال منها أجازته النهائية في منتصف عام ١٨٩٣ ، ثم عاد الى مصر في نوفمبر من نفس العام (٢) .

وانطلاقا من هذه الواقعة (الحقيقية) المتعلقة بدراسة شوقي في فرنسا ، كان ولا بد للنقاد - الذين تناولوا مسرحياته بالتحليل أو العرض - أن يشتعلوا حماسا ، ويروخوا يؤكدون تأثيره المحتوم بالثقافة الفرنسية ، ويربطون هذه المسرحيات بخصائص بعض المذاهب الأدبية ، وخاصة بأصول المدرسة الكلاسيكية الجديدة ، كما طبقت في تراجميات القرن السابع عشر بفرنسا . وهذا الربط - الذي أصبح مسلما يتناقلها الدارسون في بحوثهم بوعي وبلا وعى - هو ما يهمننا تمحيصه في هذه المقالة .

فالدكتور شوقي ضيف ، يشير الى ذلك التأثير بقوله : « وهذا كله يعنى أن شوقي أقبل على المأساة وهو يعرف قواعدها . ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسي الكلاسيكى في أثناء القرن السابع عشر » (٣) . كما يرى أستاذنا الدكتور محمد مندور ، أن شوقي قد تأثر : « بالكلاسيكية

الفرنسية ، ولكنه يميل الى ناحية كورنى ، أكثر من ميله الى ناحية راسين ، وتأثر شوقى بكورنى أكثر من تأثره براسين ، لا يمنع من أنه قد تأثر بالمذهب الكلاسيكى بوجه عام » (٤) . ويكرر أستاذنا هذا المعنى مرة أخرى فى قوله : « اذا كان شاعرنا (شوقى) قد تأثر فى أدبه المسرحى بمذهب أدبى بعينه ، فان تأثره قد كان أوضح ما يكون بالمذهب الكلاسيكى » (٥) . أما الدكتور على الراعى فيشتت فى تقدير هذا التأثير حين يقول بأننا « درجنا على القول بأن مؤثراته المسرحية قد جاءت من روائع المسرح الكلاسى الفرنسى علاوة على مسرح شكسبير المختلط الاتجاهات » وهذا القول حقيقة لا تقبل مناقشة . . . (٦٩) وكل من الكتاب الثلاثة : درايدن ، وكونجرىف ، وشوقى ، قد نهل من مصدر واحد هو المسرح الكلاسى الفرنسى - كورنى بالذات فى حالة المأسى ، وموليير فى حالة الكوميديات » (٦) .

كما يذكر الدكتور ماهر حسن فهمى ، أن شوقى أعجب « بالمسرح الكلاسيكى فى فرنسا ، مسرح كورنى وراسين وأمثالهما ممن استمدوا أصول مسرحهم الشعري من التاريخ ، ومن أعمال البطولة ، وصاغوها صياغة أسلوبية ممتازة » (٧) . وينحو محمد كمال اسماعيل نفس المنحنى بقوله : « ولقد اتجه شوقى الى الكلاسيكيين الفرنسيين من رواد المأساة والمهابة فى القرن السابع عشر ، أمثال كورنى وراسين وموليير ، يسترشد بمسرحياتهم وآرائهم ، وان انتجع غيرهم » (٨) .

ولا يقتصر هذا الأمر على هؤلاء الدارسين فعسب ، وانما أصبح من المسلم به عند كبار الباحثين وصغارهم وتابعيهم ، أن أحمد شوقى - خلال دراسته فى فرنسا - تعب من حياض آدابها الفياضة ، واتصل اتصالا مباشرا بروائع مسرحها ، وخاصة آثارها الكلاسيكية التى راد آفاقها ، وتأثرها فى كتابة مسرحياته الثمانية التى وصلتنا .

ولو تجردنا من الالتزام بهذا الحكم - شبه الاجماعى - ورحنا نفتش - بموضوعية - فى هياكل المسرحيات الشوقية وأجزائها ، عن الأصول الكلاسيكية كما مورست فى الدراما الفرنسية ، لأمكننا الوصول الى وجهة نظر أخرى مخالفة لما جرى عليه هذا العرف النقدى . وهذه المخالفة ، تتبدى فى نتيجة ، وسببها . وجوهر ذلك ، هو أن الخصائص الكلاسيكية التى يكتشفها الباحثون فى مسرح شوقى ، ويدلون بها على تأثره الواعى بالمذهب الكلاسيكى ، انما هى خصائص عامة قابلة للظهور - أو الممارسة - فى أى مسرح غير كلاسيكى ، وأنها توجد - بنفس المقدار والرتبة - لا فى مسرح شوقى وحده ، وانما تشيع على نحو مبعثر وعفوى فى مسرحيات أخرى مصرية معاصرة له ، أو كتبت قبله أو بعده ، فى لغة شعرية ، أو

نثرية ، أو منهما معا . ومع هذا ، لا يحاول النقاد اكتشافها ، وحصرها داخل اطار النظرية المقارنية ، من حيث التأثير والتأثر ، كما يفعلون في مسرح شوقي . وعلى هذا ، فان ما يسمى بالتأثيرات الكلاسيكية لم يتخلل هياكل هذه المسرحيات وخلاياها كتيار مذهبى واع ، وانما هى فى حقيقتها ظواهر طبيعية ، يمكن أن تتجلى فى أعمال الكثيرين من غير الكلاسيكيين الممذهبيين ، بل وفى بعض أعمال الرومانسيين ، أو الواقعيين ، أو الطبيعيين ، أو أنصار أى اتجاه أسلوبى آخر ، لأنها - أى تلك الظواهر - صالحة ، لأن تكون عناصر عضوية عامة فى تكييف التركيب الدرامى ، أيا كان شكله ، أو عصره . ومن ثم ، يجوز تقبل الافتراض بأنه لو لم يسافر أحمد شوقي الى فرنسا ، وقام بتأليف نفس المسرحيات التى بين أيدينا ، ما اتهمت على هذا النحو - شبه الاجماعى - بأنها متأثرة بالكلاسيكية ، ولاعتبرت مسرحيات شعرية عادية ، متخلقة فى ظروف عصرها الخاص . لذا ، فان سفر شاعرنا فى تلك البعثة بالذات ، هو السبب الرئيسى الذى استحث النقاد على التفتيش فى ثنايا مسرحياته عن خصائص درامية كلاسيكية ، كما لو أنه - فعلا - قد أثر أن يرتد الى الماضى ، ويزود بالثقافة الكلاسيكية ، رغم أن عصره الفرنسى كان يعج بشتى التيارات الأدبية والفكرية .

ونفى هذا التمذهب الكلاسيكى عن مسرح شوقي ، يقودنا الى الوجه الآخر من وجهة النظر المخالفة ، وهى أن شاعرنا لم يتصل بالتراث الدرامى الفرنسى اتصالا واعيا على نحو يحمله على محاكاته والنسج على منواله ، وانما كان همه الانحصار داخل نطاق الثقافة العربية التقليدية بشعرها ونثرها وقوالبها . ولهذا ، كانت أهم مصادر معرفته الأدبية - وهو فى الغربية - مختارات من الشعر العربى التى حملها معه مطبوعة ، أو كانت أصداء صورها وتعبيراتها وموازينها ، تتردد على لسانه ، أو تعشش فى تلافيف مخه ، وتشكل أدق خلجات فكره العميقة . وعلى هذا ، لم تشغل باله الأعمال الدرامية الكلاسيكية ، ولا غير الكلاسيكية . وان كان قد اضطر - بدافع الفضول ، أو الرغبة فى الترفيه - الى أن يقرأ نصا دراميا فى الفرنسية وقع فى يده من قبيل المصادفة ، أو أن يشاهد فى باريس عرضا مسرحيا بين حين وآخر - فان المانع الثقافى المستخفى كان يعرقل ذهنه عن أن يمتص هذه الطوارئ ، لأن أهم مراكز - هذا الذهن - كانت متحفظة ، ومشغولة بآثار أعلام أدبياته القومية التى يطمح الى محاكاتها ، أو تطويرها ، أو التفوق عليها . ومن ثم ، جاءت مسرحياته - بعد حوالى أربع وثلاثين سنة من اقامته فى فرنسا - لا كلاسيكية ، وانما انعكاس لما كان عليه حال المسرح المصرى (بالذات) من اختلاط المذاهب ، حتى الثلث الأول من قرننا الحالى .

أوهام نقدية

« الكلاسيكية الجديدة » حركة مذهبية سيطرت - أساسا - على الفكر الدرامى فى فرنسا ، من بدايات القرن السابع عشر ، حتى قبيل قيام الثورة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر . وكانت الحركة تهدف - بوعى - الى أن تحقق من جديد ما كان يتوافر فى الكلاسيكية القديمة ، من أصول ، ورصانة ، وموضوعية . ومع أن فرنسا تعتبر المهد الفكرى الذى ترعرعت فيه الكلاسيكية الجديدة - وزحفت منها الى بلدان أوروبية أخرى - الا أنها مدينة بميلادها الشرعى للمشرعين الايطاليين الذين سبقوا - باجتهاداتهم وتشريعاتهم - زملاءهم الفرنسيين بحوالى قرن . ولقد كان هؤلاء المشرعون الايطاليون يعتمدون فى استنباط أصولهم وتخريجاتهم على كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، الذى كان قد ترجم الى اللاتينية ، ونشر فى فينسيا عام ١٤٩٨ م ، ثم نشر فى لغته اليونانية الأصلية لأول مرة - مع كتاب « الخطابة » - عام ١٥٠٣ م . أما الباحثون الفرنسيون ، فانهم لم يعرفوا أرسطو الا عن طريق زملائهم الايطاليين ، وكانوا يفتشون فى تعليقاتهم وشروحهم عن قواعد ، أخذت تتراكم وتتماسك خلال ثلاثين عاما تقريبا ، حتى استطاعت تكوين هيكل مذهبى متجانس . وعلى هذا ، فان كثيرا من القوانين التى استنتجها المذهب الكلاسيكى تقع مسئولية استنقائها على عاتق الشراح الايطاليين أول الأمر ، ثم على الشراح الفرنسيين الذين غالوا فى الاحتفاء بها ، وضرورة مراعاتها عند التطبيق . وبعض هذه القوانين مستقى فعلا من أرسطو - أو من آراء بعض النقاد اليونانيين والرومانيين ، وخاصة هوراس ، وبعضها الآخر استنتاجات شخصية ، معزوة - خطأ - الى أرسطو البريء ، مثل قاعدة الالتزام بالوحدات الثلاث . وهكذا ، أخذ الاهتمام بالتوصل الى شكل ثابت للدراما - بما يماشى طبيعة العصر العقلانية - يتحول على أيدي الغلاة من الكلاسيكيين الجدد ، الى انشغال دهب سبىء بوضع القوانين وتطبيقها بصرامة . وأصبح كتاب « فن الشعر » - الذى يناقش أصول التركيب الدرامى - سلطة (استبدادية) تملئ شروطها على المؤلف الكلاسيكى ، وتتحكم فى مزاجه ، وأساسيات بنائه ، بل وتصبه فى قالب تطبيقى متجمد ، اذا ما أراد أن يماشى روح العصر ، ويكتب أعمالا درامية صحيحة وخالدة ، كتلك التى بقيت من أعمال اليونانيين والرومانيين الأقدمين .

ترى ، عندما كان شوقى فى مفتتح العشرينيات من عمره - وهو يدرس القانون فى فرنسا - على صلة علمية بأصول الحركة الكلاسيكية وتطبيقاتها الدرامية ، بالرغم من أن صوتها - وقتذاك - كان قد خفت

تماما ، وعلا عليه ضجيج مذاهب وتيارات أخرى أشد فعالية ، وأعظم
اثارة ؟؟ أم ترى ، أن لغته الفرنسية كانت قوية وقادرة على فهم لغة القرن
السابع عشر ، وأنه كان محافظا شديدا الى الدرجة التي دفعته الى التخلي
عن مجريات عصره الفكرية ، ويعود القهقري الى ما قبل قرنين - تقريبا -
من واقعه ، كى يتوفر على دراسة ثقافة الكلاسيكيين ، ويختزنها فى
ذاكرته ، ثم يرجع اليها بعد ما يزيد على ثلث القرن ، ليحتذئها فى كتابة
مسرحياته ؟؟ أم ترى أنه لم يكن ليهتم لا بالمذهب الكلاسيكى البائد ،
ولا بالمذاهب الأخرى المحدثه ، وانما عكف - كفتى يحس بوطاة الغربه -
على دراسته المفروضة ، فأتمها قبل انتهاء مدة البعثة المحددة بأربع
سنوات ، وبقي - فى الوقت نفسه - مخلصا لثقافته القومية العربية ،
ومتأثرا - دون وعى - بما يمكن أن يكون قد انعكس فى مسرحها الناشئ
من تأثيرات (غربية عامة) على نحو اعتباطى ؟؟ ان مسرحية « على بك
الكبير » - التى نظم شوقى أصلها الأول ، وهو فى سنته الأخيرة بباريس -
تؤيد هذه الرؤية .

● **الأجزاء الكمية :** درس أرسطو فى كتابه « فن الشعر » الأجزاء
الكيفية للمسرحية التراجيدية اليونانية ، كما وصف أجزاءها الكمية .
وخلاصة هذا التقسيم الكمى ، هو أن التراجيديا القديمة - بشكل عام -
تتألف من عدد من المشاهد - أو الفصول - التمثيلية ، التى تفصل
بينها أناشيد غنائية جماعية .

وعندما أخذ الشكل التراجيدى - فى بدايته - يتطور بتغير الأوضاع
الاجتماعية والفكرية فى اليونان ، أخذت أهمية المشاهد التمثيلية فى
الازدياد والامتلاء ، بينما أخذت أهمية الأناشيد الجماعية فى الضمور ،
وفقدان الصلة العضوية بالموضوع الرئيسى الذى تعالجه أحداث المسرحية .
وحين توقف الابداع التراجيدى فى اليونان القديمة ، وتسربت أوجه كثيرة
من حضارتها الى الحضارة الرومانية ، تسربت الدراما بزي غير زيتها .
واشترط الشاعر اللاتينى هوراس - فى القرن الأول الميلادى - ألا تتجاوز
المسرحية الواحدة الخمسة فصول ، أو تقل عن ذلك . كما طالب الجوقة
بألا تنشد بين تلك الفصول الا ما يخدم موضوع المسرحية .

وفى عصر النهضة بايطاليا ، سقطت الأناشيد الجماعية ، وأصبح
تقسيم المسرحية الى خمسة فصول أمرا تقليديا ، سرعان ما تبناه كبار
مؤلفى المسرح الكلاسيكى فى فرنسا ، كما نقله الى انجلترا الشاعر
المسرحى بن جونسون (١٥٧٢ - ١٦٣٧) . ومن المعتقد أن وليم شكسبير
لم يقسم مسرحياته هذا التقسيم الكمى من الفصول على النحو الذى

وصلتنا عليه هذه المسرحيات ، وانما كان ذلك التقسيم من عمل الناشرين ،
كتقليد لمسرحيات بن جونسون .

وهكذا ، كانت النظرية الكلاسيكية تفرض على الشعاع المسرحي الجاد
أن يراعى - عند تأليف المسرحية - تقسيمها الى خمسة فصول ، على النحو
الذى نجده عند كورنى ورابين الذين اتهم شوقى بالتأثر بهما . فاذا
ما تفحصنا مسرحيات شاعرنا الثمانية فى ضوء هذا المنحى الكلاسيكى ،
الوجدناه يتجاهل - أو على الأصح يجهل - هذا التقسيم التقليدى . فهى
تتنوع فى تقسيماتها من حيث عدد الفصول والمناظر والمشاهد ، وكأن
مؤلفها - كمعاصريه من الفرنسيين والمصريين - يخضع لمتطلبات المادة التى
يعالجها ، ولا ينساق لقواعد مفروضة عليها من الخارج :

عنوان المسرحية	عدد الفصول	المناظر	المشاهد
على بك الكبير	٣	-	-
مصرع كليوباترا	٤	٢	-
قممير	٣	٥	-
مجنون ليلى	٥	٢	-
عنتره	٤	٤	٥٦
أميرة الأندلس	٥	٦	-
الست هدى	٣	-	-
البخيلة	٣	٢	-

والخلاصة : أن عدد المسرحيات ذات الثلاثة فصول أربعة

و عدد المسرحيات ذات الأربعة فصول اثنان

وعدد المسرحيات ذات الخمسة فصول اثنان .

لا شك أن هذا التنوع فى تقسيم المسرحية الى فصول وأجزائها ،
يخالف التقسيم الخماسى الكلاسيكى الثابت ، الذى لم يلفت نظر شاعرنا
رغم وضوحه . فمن يقرأ بضعة من النصوص الدرامية الكلاسيكية ، أو
يشاهدها مجسدة فوق خشبة المسرح وهى تتضمن أربع استراحات ، لابد
وأن يدرك عدد الوحدات فى تركيب المسرحية الواحدة فى سهولة ، كما
يمكن أن يحاكيها عند الكتابة فى سهولة أيضا . غير أن المسرحية الشوقية ،
كانت تستغرق مداها من الفصول والمناظر ، بما يتفق مع حاجتها الفعلية ،

سواء كان هذا المدى ثلاثة فصول ، أو أكثر ، وهو - بلا شك - اجراء حر حديث .

واذا كان أحمد شوقي لم يلتزم بأبسط المسائل فى بناء المسرحية الكلاسيكية - وهو ثبات تقسيمها الكمي من حيث عدد الفصول - فهناك أيضا مخالفة أخرى صريحة فى بعض أمور هذا البناء . وهو بدوره - أمر يسهل ملاحظته على كل من يطالع بضعة من النصوص الدرامية فى نفس المذهب . فنص المسرحية عند كورنى أو راسين - أو أى شاعر درامى كلاسيكى فى فرنسا - كان يخلو من الارشادات والتوجيهات المسرحية ، التى تحدد طبيعة المنظر أو البيئة التى تجرى فيها الأحداث ، أو تصنف درجة انفعال الشخصيات ، وتحركاتها ، وأزياءها ، أو تشير صراحة الى دخول شخصية معينة أو خروجها من المشهد القائم . وانما كانت المسرحية تستهل مباشرة بكلمتى « الفصل الأول » ، ثم تتسلسل المشاهد وهى مرقمة طبقا لدخول كل شخصية الى المنظر أو خروجها منه . ولهذا ، كان كل مشهد يبدأ برقمه ، مع أسماء الشخصيات المشتركة فى أدائه دون تحديد للمكان أو الزمان أو وصف الشخصية ونوعية انفعالاتها وتحركاتها . فمثلا ، يفتتح الفصل الأول فى مسرحية « فيدر » - للشاعر الكلاسيكى راسين - بلا ارشادات ، على النحو التالى :

الفصل الأول - المشهد الأول : هيبوليت - تيرامين .

- المشهد الثانى : هيبوليت - تيرامين - اينون .

- المشهد الثالث : فيدر - اينون .

- المشهد الرابع : فيدر - اينون - بانوب .

- المشهد الخامس : فيدر - اينون .

... وهكذا ، تجرى الفصول الأربعة الباقية .

ويتضح من هذا ، أن المشهد المسرحى يتحدد بدخول شخصية - أو شخصيات - أو خروجها ، دون تعيين لمكان الأحداث ، أو الإشارة الى أهم الملامح الجسمانية أو النفسية أو الاجتماعية التى تميز الشخصيات عن بعضها .

أما المسرحيات الشوقية ، فهى مزودة بارشادات ، لم تكن معروفة فى المسرحيات الكلاسيكية . فالفصل الثالث - مثلا - من مسرحية « على بك الكبير » يفتتح هكذا : « الوقت بعد الغروب . فى سرادق محمد بك أبو الذهب بالصالحية ، حيث دارت رحى الحرب بينه وبين

على بك • فى الوجه محمد بك راقد على سرير ، وعثمان الجاسوس التركى .
يكبس قدميه • فى أحد جوانب السرادق جماعة من البكوات يتحدثون ،
ويلعبون الشطرنج • فى الجانب الآخر خادمان مصريان مشغولان بتنظيف
ملابس محمد بك أبو الذهب • • « (٩) »

كما نجد فى مقدمة الفصل الثالث من مسرحية « مصرع كليوباترا »
هذا التوصيف الحديث للمنظر : « معبد فى الاسكندرية • يقسم جدار
المسرح الى قسمين : القسم الأصغر خارج المعبد ، وتنهض فيه شجرة
باسقة • والقسم الأكبر داخله ، وتظهر فيه حجرة الكاهن الأكبر أنوبيس ،
وعلى جدرانها رفوف نسقت عليها حقائق وقوارير • وهنا وهناك صرر
وصناديق يشف بعضها عما فيه من أفاع وحيات • باب خلفى يؤدى الى
المعبد ، ونافذة جانبية تطل على الفضاء • فى حجرة الكاهن أنوبيس •

أنوبيس : (يناجى نفسه) يقولون ••• ألخ « (١٠) »

وفى مسرحية « عنثرة » نجد مثل هذا التوجيه المسرحى ، الذى
نفتقده فى أى أثر درامى كلاسيكى : « وفى هذه الأثناء ، يظهر مارد
غضببان من وراء الشجر ، وفى غير الناحية التى اختفى فيها داحس • فيسدد
أحدهما سهمه الى ظهر عنثرة ، فتراه عبله وتضطرب ، فيصيح
عنثرة بالرجل دون أن يلتفت اليه « (١١) »

لا شك أن مثل هذه الارشادات المسرحية المنبثة فى مسرحيات
شوقى ، محاكاة لما كان يجرى فى المسرحيات المصرية – أو الفرنسية –
المعاصرة ، التى كانت تحفل بخصائص جديدة ، لم يكن يعرفها القالب
الكلاسيكى •

● **الموضوع :** كما اعتبرت مسرحيات شوقى – غير الكوميديّة –
ذات خصيصة كلاسيكية ، لأن موضوعاتها مستمدة من التاريخ والأساطير •
فأستاذنا الدكتور محمد مندور – فى مجال تعديده للأصول الكلاسيكية
التى تأثر بها شاعرنا – يقول : « اختصار شوقى لمآسيه ، موضوعات
تاريخية ، سواء أكان التاريخ حقيقيا أم أسطوريا ، وذلك على نحو ما فعل
الكلاسيكيون الفرنسيون « (١٢) » •

وفى هذا تأكيد لما جاء عند الدكتور شوقى ضيف : « وهذا كله
يعنى أن شوقى أقبل على المأساة ، وهو يعرف قواعدها • ويظهر أنه أعجب
بما رح الفرنسي الكلاسيكى فى أثناء القرن السابع عشر ، اذ كان الشعراء
من أمثال كورنى وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال
البطولة ••• وشوقى فى ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية •••

فهو يترك عصره الى العصور القديمة ، وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية الالامعة » (١٣) .

وهناك - بلاشك - عشرات من الدارسين يسلمون بهذا الاستقراء .
فاذا حصرنا نوعية المصادر التي اتخذ منها شوقي موضوعات مسرحياته التي بين أيدينا ، ألفيناها هكذا :

- التاريخ المصرى القديم : مصرع كليوباترا - قمبيز .
- التاريخ المصرى الحديث : على بك الكبير .
- التاريخ العربى الاسلامى : أميرة الأندلس .
- التراث العربى الشعبى : مجنون ليلى - عنتره .
- الواقع المصرى القريب : الست هدى - البخيلة (كوميديتان)

ولكن بالرغم من مطابقة هذه المصادر عند شوقي لادعاءات النقاد ، إلا أن المطابقة ظاهرية ، وليست معمقة بالرؤية الفلسفية التي كانت تكمن خلف هدف الكلاسيكيين من استيحاء التاريخ والأساطير . فليس كل كاتب مسرحى يستمد موضوعاته من التاريخ أو الأساطير ، يعد كلاسيكيا طبقا لمفهوم الكلاسيكية الاصطلاحي ، لأن هذه المصادر ليست وقفا على كتاب هذا المذهب دون غيره . فهناك عشرات من كتاب المسرح فى العالم - والوطن العربى ضمنيا - استعانوا بمواد تاريخية أو أسطورية ، ولكن لا يمكن اعتبارهم كلاسيكيين - أو مقلدين للكلاسيكية الفرنسية - لمجرد اللجوء الى نفس المصادر . فشكسبير - مثلا ، قبل أن يكتب كورنلى وراسين - نظم عشر مسرحيات ، استمد موضوعاتها من التاريخ الانجليزى ، وهى : الملك جون - ريتشارد الثانى - هنرى الرابع (جزآن) - هنرى الخامس - هنرى السادس (ثلاثة أجزاء) - ريتشارد الثالث - هنرى الثامن . كما استمد من التاريخ الرومانى مادة مسرحيته : يوليوس قيصر - وأنطونيو وكليوباترا . ومع هذا ، لا يمكن - بأى حال من الأحوال - أن يعد شكسبير - بتاريخية مادته ، وشعرية لغته ، وجدية موضوعه - كلاسيكيا بالمعنى النقدى المعروف . كما وضعت خلال القرن الحالى والماضى ، عشرات المسرحيات التي استقت موضوعاتها من الأساطير والحرافات ، ولا يمكن - البته - عزوها الى الفصيلة الدرامية الكلاسيكية . ففي الدراما الفرنسية الحديثة - مثلا - نجد : فيلوكتيتس - أوديب - أنتيجونى (كوكسو) - أورفيوس - الآلة الجهنمية - أمفثريون ٣٨ - ولن تقوم حرب طروادة - اليكترا - الذباب - ايوريديس - أنتيجونى (أنوى) - ميديا ٠٠٠ ألخ . فهل يمكن اعتبار مؤلفى هذه المسرحيات

— أندريه جيد ، وجان كوكتو ، وجيروودو ، وسارتر ، وأنوى — كلاسيكيين
فرنسيين لمجرد أنهم — كأسلافهم القدامى — اتخذوا أوعية مسرحياتهم من
الأساطير والخرافات ؟؟

وهذا التساؤل ، يمكن أن يثار — أيضا — حيال كثير من المسرحيين
العرب الذين اقتطعوا موضوعاتهم من التاريخ والأساطير ، قبل وبعد
تأليف شوقي لمسرحياته • فهل يعد هؤلاء أتباعا للمذهب الكلاسيكي
— كما عرفتة فرنسا في القرن السابع عشر — لمجرد أنهم هجروا أرض
الواقع الى عالم الماضي بحقائقه وخيالاته ؟؟ • ان الأمثلة على ذلك لا تقع
تحت حصر • فمن مسرحياتنا التاريخية نسوق عشوائيا : مقاتل مصر
عرابي (محمد العبادي) — كليوباترا (اسكندر فرح) — صلاح الدين
الأيوبي (نجيب حداد) — صلاح الدين ومملكة اورشليم (فرح أنطون)
— فتح الأندلس (مصطفى كامل) — عمرو بن العاص (اسماعيل
عبد المنعم) — حور محب (ميخائيل بشارة) — عبد الرحمن الناصر
(عباس علام) — الهادي (عبد الله عفيفي) — أحمدس الأول (عادل
الغضبان) — الحاكم بأمر الله ، وأبطال المنصورة ، والبدوية ، واسماعيل
الفتاح ، وبنت الاخشيدي (ابراهيم رمزي) — صقر قريش (محمود
تيمور) — العباسية ، الناصر — شجرة الدر — غروب الأندلس (عزيز
أباطة) — ابراهيم باشا ، واخناتون ونفرتيتي (علي باكير) — صلاح الدين
النسر الأحمر (عبد الرحمن الشرقاوي) — باب الفتوح (محمود دياب)
— رفاة الطهطاوي (نعمان عاشور) — حصار القلعة (محمد ابراهيم
أبو سنة) — اخناتون (أحمد سويلم) — الوزير العاشق (فاروق
جويده) • الخ •

ومن مسرحياتنا التي اعتمدت في مبناها على الحكايات الشعبية
والأسطورية : أبو الحسن المغفل (مارون نقاش) — هارون الرشيد ،
الأمير محمود ، عفيفة ، عنتره (أحمد أبو خليل القباني) — هارون الرشيد
مع قوت القلوب (محمود واصف) — ثارات العرب (نجيب حداد) —
أدونيس وعشثروت (وديع أبو فاضل) — عبد الشيطان (محمد فريد
أبو حديد) — أردشير (أحمد زكي أبو شادي) — شهر زاد ، وبراكسا ،
وبجماليون ، وأوديب ، وايزيس (توفيق الحكيم) — سر شهر زاد ،
وأوديب ، وأزوريس ، والفرعون الموعود (علي أحمد باكير) — شهريار
(عزيز أباطة) — الوزير سالم (ألفريد فرج) — حكاية من وادي الملح
(محمد مهران السيد) • الخ • فلماذا تتجاوز مسرحيات شوقي
الجادة كل هذا التراث العربي ، وتنقسم دونه بالتأثر الكلاسيكي من ناحية

الموضوع ، مع أن بعض مؤلفيه كانوا على علم بتطور المسرح الفرنسى وحركاته المذهبية ، وكتب بعضهم الآخر مسرحياته شعرا ٩٩

لقد نشأ المسرح الشعرى منسوجا على هياكل من الأساطير والخرافات ، التى كانت تشتجر فى أذهان الناس القدامى بموضوعات التاريخ الحقيقى . ولهذا ، يميل المسرح الشعرى - خلال العصور ومختلف البلدان - الى أن يتخذ موضوعاته من التاريخ والميثولوجيا ، لأن هذين المصدرين أقدر - من المادة الواقعية - على تعقيل اللامحتمل ، والإيحاء بالواقع ، واستيعاب شتى الدلالات والتضمينات الذهنية والوجدانية ، ومعايشة المقومات الشعرية ، بما تحفل به من صور ، ومجازات ، وقدرة على النفاذ الى أدق مشاعر الانسان .

وحيثما اتخذ المسرح الشعرى عند الكلاسيكيين مادته من التاريخ والأساطير ، كان يرتكز فى ذلك على مبدأ مذهبى قوى ، لا نعتقد أن أحمد شوقى حاول أن يلهم به أثناء دراسته ، وإنما استمد موضوعاته من هذين المنبعين ، مدفوعا بعامل واع ، وآخر غير واع . أما أولهما ، فهو محاكاة معاصرين من كتاب المسرح المصرى ، وثانيهما الاستجابة التلقائية لحاجة الأداة اللغوية الشعرية التى أجادها وتملك ناصيتها ، وأملت عليه هذه الموضوعات ، وخاصة أن طبيعة المسرح الشعرى تميل (بالفطرة) - انصح هذا التعبير - الى التاريخ والأساطير .

أما المبدأ الفكرى الذى يكمن خلف الرؤية الكلاسيكية الجديدة عند اختيار موضوعاتها ، فهو تقليد أعمال القدامى من درامىي العصر اليونانى والرومانى . وهذا المبدأ يعتبر تطورا لمبدأ آخر قديم ، يقول بأن الفن « محاكاة للطبيعة » . ولمحاولة تفهم هذا التعريف للفن - الذى يعد من أخص خصائص الكلاسيكية الجديدة - استطاع ناقد انجليزى أن يجمع أكثر من سنتين معنى مختلفا للفظ « الطبيعة » ، عرفت لدى المؤلفين الانجليز بين سنتى ١٦٦٠ و ١٨٠٠ . فقد يعنى اتباع « الطبيعة » ، محاكاة الشاعر للواقع الخارجى ، وبهذا يكون اتباع دالا على « الواقعية » ، أو مشابهة الواقع . وقد تعنى محاكاة الطبيعة ، محاكاة الخصائص الانسانية العامة التى يشترك فيها كل البشر ، فى كافة العصور والأقطار ، وعلى هذا ، يجب على الشاعر أن يعالج ما هو شمولى وعالمى ، وألا يعالج ما هو خاص أو فردى . كما قد يعنى اتباع الطبيعة ، التقيد بقواعد الأساتذة القدامى الذين اكتشفوها ، ولم يخترعوها ، ومن ثم ، لا تزال هى نفس الطبيعة ، ولكن فى شكل منهج . فالطبيعة - فى الواقع - لا يتم تقليدها مباشرة ، لأنها لا يمكن أن تقدم المثال أو الأنموذج الجمالى ، الا أن القدامى قاموا بعملية الاختيار ، والتركيب ، والمنهجة . فاذا راح المذهبيون

الكلاسيكيون الجدد ، يقلدون القدامى ، فانما يعنى أنهم يتبعون الطبيعة .
ومن هنا ، وجب دراسة الآثار اليونانية واللاتينية القديمة ، والاقتداء
بها . ومع أن هذا التفسير ينطوى - بلا شك - على تبرير عقلى للاعجاب
الشديد بتلك الآثار ، الا أن الدعوة الى التقليد لم تكن تهدف الى المحاكاة
العمياء ، وانما اشترط مشرعوها أن تكون مقرونة بالعقل ، والمنطق ،
واللياقة الأدبية . وفى هذا يقول الناقد دوبينيك : « أقترح اتخاذ القدامى
نماذج فى الأشياء التى ابتدعوها بطريقة معقولة » . وبالتالى ، أخذ
الكلاسيكيون الفرنسيون ينتقون موضوعات تراجيدياتهم ، من التاريخ
والأساطير .

ترى ، هل كان شوقى الشاعر العربى الناشئ ، على دراية - نظرية
- بموضوعاته - عن تاريخ اليونان والرومان وأساطيرهم ، واللجوء الى
تاريخ قومه وحكاياتهم الخرافية ، حتى ولو لم يكن على معرفة بالمسرح ؟؟
أم ترى ، أن هذا المبدأ لم يرد على ذهنه ، وانما كان - على نحو عفوى -
يستهدى ثقافته المصرية المعاصرة ، التى كانت تلجأ - بالدافع (الفطرى) ،
وبلا مذاهب أو تقنيات فلسفية - الى المصادر القصصية التراثية ، تنقب
فيها عن المادة الصالحة للمعالجة الدرامية ، فلم تجد ما هو أصلح لمسرحها
الشعرى من التاريخ والأساطير ؟؟

● **المعقولة وتفريعاتها :** رأينا الكلاسيكيين الجدد يقرنون مبدأ
محاكاة القدامى ، بالاتجاه العقلانى الذى كان يسود ثقافة العصر . ولما
كان العقل عندهم ، يعد أسمى ملكات الانسان ، فقد أولوه السلطة المطلقة
للتحكم فى جموح الخيال ، واحتدام العواطف . ولكنه لم يكن العقل
الجاف الممنطق ، وانما العقل المنفعل الحساس ، الذى استطاع أن يفجر
فى الأدب الكلاسيكى ، تحليلات دقيقة للعواطف البشرية الحارة ، لا تزال
تهز الوجدان ، لانها ذات طابع عام ، يتعامل مع الحقائق العالمية ،
والأفكار العامة ، التى يتقاسمها الناس . ولهذا ، وصف الكلاسيكيون
بأنهم يفكرون بقلوبهم ، ويشعرون بعقولهم .

ولما كانت النظرية الكلاسيكية - على هذا النحو - تركز على مبدأين
أساسيين ، هما : محاكاة القدامى ، وتحكيم العقل ، فان أصولها الفرعية
الأخرى - كالياقية ، والعدالة الشعرية ، والبساطة ، والوضوح ، وجزالة
التعبير ، والفصل بين الأنواع ، والدقة فى تصوير الشخصيات ، والوحدات
الثلاث ، وغير ذلك - تعد نتاجا طبيعيا لنشاط العقل الواعى .

فاذا ما استقصينا مبدأ المعقولة - وتفريعاته - فى مسرح شوقى ،
لافتقدناه . ويعنى هذا الافتقاد ، الخروج - مرة أخرى - من دائرة القيود

الكلاسيكية ، الى رحابة المذاهب الدرامية غير الملتزمة بالقواعد ، كالرومانسية .
 - مثلاً - وليس الرومانسية بالذات ، كما يحلو لكثير من النقاد زجها على شوقي ، كما لو أنها المذهب الوحيد الخارج على أصول الكلاسيكية .
 فقاعدة الوحدات الثلاث - التي سنتناولها فيما بعد - غائبة تماماً في مسرحيات شوقي ، وليس في غياب هذه القاعدة - أو غيرها من أصول كلاسيكية - ما يعيب تلك المسرحيات ، ولكن فيها ما ينفي عنها خصيصة كلاسيكية هامة . ومن ذلك أيضاً ، القصور الموضوعي في تصوير شخصيات تلك المسرحيات ، بسبب الافتقار الى الفعالية الدرامية ، والذي ينشأ من الاعتماد على الكلام في تحقيق أبعاد الشخصيات ، بدلاً من الاعتماد على الأفعال التي تعد العنصر الأساسي في تعميق ملامح كل شخصية ، أو تمييزها عن غيرها .

وتأسيساً على هذا الافتقار الى الموضوعية ، والميل الى الشعور كفيض ذاتي ، يكاد يجمع النقاد على اتهام المسرحيات الشوقية بسيطرة الطابع الغنائي . وإذا كان الكلاسيكيون الجدد قد خالفوا أئمتهم من شعراء الدراما اليونانيين ، وجعلوا مسرحياتهم الفرنسية مشاهد درامية خالصة ، بعد أن كانت - قديماً - تتألف من مشاهد درامية وأخرى غنائية ، فإن شاعرنا لم يشهد المسرح الكلاسيكي ، وإنما أخذ يجاري المسرح الغنائي في عصره الزاهر - عصر أحمد أبو خليل القباني ، والشيخ سلامة حجازي ، ومنيرة المهدية ، وسيد درويش ، وكامل الخلعي ، وداود حسني . فأضاف الى مسرحياته الجادة ، ومشاهد من الرقص ، والغناء ، والسمر ، كما في مسرحيات « مصرع كليوباترا » ، و« قمبيز » ، و« على بك الكبير » ، و« عنتره » ، مما أقصاها بعيداً عن مناخ التراجيديا الكلاسيكية الجهم .

كما تترصع المسرحيات الشوقية بأبيات قصيدية التركيب والمذاق، أشبه بمقطوعات الخواطر الحرة ، التي يمكن فصلها بسهولة ، وضمها الى ديوان شعره الغنائي ، دون أن تفقد خصائصها العضوية ، مما يؤكد أنها ليست عنصراً مذهباً في كيان درامي ، لا يمكن أن يستقل بذاته ، اذا ما اجتز بمفرده . فمثلاً ، القصيدة الشهيرة التي يغنيها اياس في مسرحية « مصرع كليوباترا - ومطلعها « أنا أنطونيو ، وأنطونيو أنا » - تتألف من أربعة عشر بيتاً من الشعر ، ولا يربطها بمكانها في المشهد المسرحي الا البيت الأول والآخر :

هو أعطى الحب تاجي قيصر . لم لا أعطى الهوى تاجي رمنا ؟؟ أما بقية القصيدة فهي مقطوعة غنائية مستقلة ، تصلح دائماً للغناء المنفرد ، لأن موضوعها عن لواعج الغرام ، بوجه عام .

واشتراط توافر وحدة الفعل فى المسرحية الكلاسيكية ، أدى - بالضرورة - الى خلق وحدة الطابع العام ، الذى يجب أن يسيطر على التراجيديا كتراجيديا ، والكوميديا ككوميديا ، دون تبادل بين عناصر هذين الجنسيتين الدراميين . ومسرحيات شوقي الجادة لم تعرف الفصل بين هذين الشكلين الأساسيين ، وانما تضمنت لحظات كوميدية تقوم على المفارقة اللفظية ، مما يتعارض مع قاعدة الكلاسيكيين التى لا تسمح بتسرب أية فكاهة الى التراجيديا ، حتى لا تفقد تأثيرها العام ، الذى يجب أن يكون مأسويا صرفا . فمثلا ، شخصية أنشو مضحك الملكة فى مسرحية « مصرع كليوباترا » ، وشخصية مقلص مضحك الملك فى مسرحية « أمير الأندلس » ، تثيران التباس ، مثلما تثيره مجالس اللهو والطرب فى مواضع أخرى من مسرحيات شوقي . وهذا وغيره ، يفسد الجو القاتم المتوحد الذى يجب أن تتلفع به التراجيديا ، بل والدراما البرجوازية أيضا .

ولقد كانت المسرحية الكلاسيكية تتجنب عرض الأفعال العنيفة فوق خشبة المسرح ، كالقتل ، والانتحار والحرق ، والاغتصاب ، حتى لا تؤذى هذه الأفعال مشاعر الجماهير ، وتجافى الذوق السليم . ولهذا ، كانت تتولى احدى شخصيات المسرحية رواية تلك الأحداث المثيرة ، التى يفترض وقوعها خارج منطقة التمثيل . فاذا مارجعنا الى مسرحيات شوقي ، نجده لا يأخذ بمبدأ ايثار وصف المناظر العنيفة على مشاهدتها ، وانما يفضل عرضها على المتفرجين كأتباع الأساليب الدرامية الأخرى المختلفة ، سواء كانت رومانسية ، أو واقعية ، أو طبيعية ، أو رمزية ، أو تعبيرية . فهو وان كان يتحاشى عرض المعارك الحربية بسبب استحالة تنفيذها على خشبة المسرح ، فهو لا يمانع من عرض الأحداث العنيفة على الجمهور . ففي مسرحية « مصرع كليوباترا » - على سبيل المثال - تقع سلسلة من الانتحارات التى ترتكب على مرأى المشاهدين ومسمعهم ، يبدأها أوروس - تابع أنطونيوس الوفى - بطعن نفسه بالخنجر ، ويتبعه سيده بنفس الطريقة . وعلى أثر ذلك ، تنتحر كليوباترا بسم الأفاعى ، وتتلوها وصيفتها المخلصتان شرميون وهيلانة . فتقضى أولاهما ، وتنجو أخراهما فى آخر لحظة .

واذا كانت التراجيديا - كما عرفت عند كورنى ورابين ومنظرى المذهب الكلاسيكى - تتخذ أبطالها من طبقة الملوك والنبلاء والقواد ، حتى يصدر عنهم ما يسمهم بالجلال والجدية والأفعال العظيمة ، فان شوقي - وان استعان فى بعض مسرحياته الجادة بمثل هذه الشخصيات ، ككليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير - الا أنه لم يعم تلك القاعدة ، مما يشير الى عفوية هذا الاختيار . فمن أبطاله المستثنى من النبالة التطبيقية قيس

مجنون ليلي . وعنترة ابن زبيبة الأمة السوداء ، وان كان أبوه من سراة قومه .

ولما كانت الكلاسيكية الفرنسية (تفضل) انهاء المسرحية التراجيدية بموت أو فجيعة ، والمسرحية الكوميديّة بخاتمة سعيدة ، فان الهابات في مسرحيات شوقي الجادة ، لاتخضع كلها لذلك المطلب ، وانما تتجه اتجاها عصريا متحررا . فمسرحية « مجنون ليلي » تنتهي نهاية مأسوية بموت بطليها قيس وليلي ، وتنتهي مسرحية « عنترة » نهاية (كوميديّة) سعيدة ، باقتران بطليها العاشقين ، بينما تنتهي مسرحية « مصرع كليوباترا » ، نهاية مزدوجة شبه ميلودرامية ، احدهما مأسوية حين ينتحر أنطوني وحبيبته كليوباترا ، وأخرهما سعيدة بزواج حابي من حبيبته هيلانة ، وهكذا تنصل مسرحيات شوقي عن مطلب النهاية الكلاسيكية (المفضلة) للتراجيديا .

● **الوحدات الثلاث :** من الأصول التي استنتها الكلاسيكيون للدراما، وأصروا على وجوب مراعاتها عند كتابة التراجيديا ، مايسمى بالوحدات الثلاث : وحدة الفعل ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان . وعندما عرضت مسرحية « السيد - ١٦٣٧/٣٦ » للشاعر الكلاسيكي كورني ، أثار نجاحها زوبعة نقدية بين الأنصار والخصوم - عرفت بـ « معركة السيد » . وكان من أبرز ماوجه اليها من نقد ، أنها تفتقر الى ثلاثة أصول كلاسيكية : فهي لم تلتزم بقانون الوحدات الثلاث بما يماشى المعقول ، ويشاكل الواقع ، ولم تراع اللياقية ، وذلك عندما يأتي البطل رودريجر الى بيت حبيبته شيمن عقب أن قتل والدها ، كي يسألها عما اذا كانت لاتزال تحبه ، كما أن الصراع الذي دار في المسرحية بين الحب والشرف أو الواجب ، انتهى نهاية سعيدة بزواج البطلين ، وكان من الأصح - كلاسيكيا - أن ينتهي بكارثة .

١ - والحقيقة، أن أرسطو نص بكل صراحة - في كتابة « فن الشعر » - على وجوب مراعاة وحدة الفعل في المسرحية التراجيدية ، حيث قال : « ولا تتمثل وحدة الحكمة - كما يظن - في كون موضوعها يدور حول شخص واحد . فهناك أشياء لاتحصى تقع لهذا الشخص الواحد ، ولا يمكن أن تختزل في وحدة ولما كان كل فن من فنون المحاكاة ، هو دائما محاكاة لشيء واحد ، فكذلك الحال في الشعر . فالقصة - كمحاكاة لفعل - يجب أن تعرض فعلا واحدا ، تاما في كليته ، وأن تكون أجزاءه العديدة مترابطة ترابطا وثيقا ، حتى انه لو وضع جزء في غير مكانه أو حذف ، فان الكل التام يصاب بالتفكك والاضطراب » . (الفصل الثامن) (١٥) .

ومن ثم ، أكد المشرعون الكلاسيكيون على وحدة الفعل في المسرحية ، واستبعاد الأحداث الثانوية التي كان يمكن الوجودها ، أن يكسو الموضوع الرئيسي صورا ومشاهد وظلالا تثريه وتدعمه ، اذا ما استخدمت هذه الحبكة الثانوية الاستخدام الصحيح .

٢ - أما فيما يتعلق بوحدة الزمان ، فإن أرسطو لم ينص عليها صراحة ، وإنما قال في مؤلفه المذكور : « وتحاول التراجيديا أن تقصر مداها - كلما أمكن ذلك - على زمن مقداره دورة شمس واحدة ، أو تتجاوز ذلك بقليل » . ولقد اتخذ الكلاسيكيون من هذا النص غير الاشتراطى ، قاعدة ملزمة تحتم على الشاعر المسرحي أن تجرى أحداث مسرحيته خلال أربع وعشرين ساعة أو أزيد من ذلك بقليل .

٣ - ولم يشر أرسطو الى وحدة المكان - لا من قريب ولا من بعيد - وإنما استنبطها المشرع الايطالى ماجى سنة ١٥٥٠م من وحدة الزمان . وتقضى هذه الوحدة ، بأن تقع أحداث المسرحية في مكان واحد ، أو أماكن متعددة : في جزيرة ، أو مدينة ، أو مقاطعة ، أو على حد تعبير كورنى : «الأمكنة التي يستطيع الذهاب اليها في أربع وعشرين ساعة » .

ولقد وجد المشرعون الكلاسيكيون لقاعدتى الزمان والمكان ، أساسا عقليا ، وهو أن توافرها في العمل المسرحي ، يساعده على اكتساب القوة النفسية ، والايجاز ، والتركيز .

ولو تفحصنا مسرحيات شوقي ، باحثين عن هذه الوحدات الثلاث ، لافتقدنا تطبيقه لها ، وعدت أعماله الدرامية - في نظر الكلاسيكيين - خارجة على المذهب ومجافية له ، بل واتهمت بـ (البربرية) ، مثلما اتهم فولتير الكلاسيكى مسرحيات شكسبير - رغم شدة إعجابه بها - بالهمجية والافتقار الى الذوق ، والضوابط المعقولة .

فمع أن شوقي يكاد يلتزم في مسرحياته بخط درامى واحد ، يمكن أن يحصره داخل حدى وحدة الفعل ، الا أنه يخرج على ذلك أحيانا ، بإضافة حبكة ثانوية ، الى الحبكة الرئيسية . فموضوع مسرحية « مصرع كليوباترا » - مثلا - يدور حول علاقة أنطونيو بكليوباترا ، ولكن تنشأ - الى جانب ذلك - علاقة غرامية أخرى - فرعية وشاحبة الملامح - بين حابى - مساعد أمين مكتبة القصر - وهيلانة ، احدى وصيفات الملكة . وبينما تنتهى الحبكة الأساسية في المسرحية ، بانتحار البطلين الرئيسيين ، تنتهى الحبكة الفرعية ، بزواج الشخصيتين الثانويتين . وقياسا على ذلك ، هناك حبكة فرعية في بعض مسرحياته الأخرى ، وان كانت تبدو محدودة الفعالية ، وغير بارزة التصوير . ففي مسرحية « على بك الكبير » ، تجرى -

الى جانب الموضوع الرئيسى - قصة عشق ثانوية ، تتعلق بحب مراد بك لآمال - زوجة على بك حاكم مصر - ثم يتبين للجميع فى النهاية أنها أخته . كما أن مسرحية « عنتره » تتضمن حبكة ثانوية ، تتمثل فى غرام ناجية بصخر الذى كان يطمع فى الزواج من عبلة . ونفس القصة الفرعية تتكرر فى مسرحية « أميرة الأندلس » ، عندما تهيم بثينة بنت المعتمد بالفتى العربى حسون .

وهكذا ، نفتقد وحدة الموضوع فى مسرحيات شوقى . أما الوجدتان الأخريان - الزمان والمكان - فلا أثر لهما عنده ، بل من المؤكد أنه هو نفسه كان لا يدرى عن وجودهما الدرامى شيئاً . وإنما كان يطلق خياله الشعري الخصب فى مادة موضوعه ، ويصوغها طبقاً لما فى ذهنه من تأثيرات فى التقنية الدرامية ، اكتسب أقل قليلها من الثقافة الفرنسية التى احتك بها مباشرة ، وجنى أغلبها من مصادر قوية ، كانت تجهل القيود الكلاسيكية وتعتمد على الأصول الدرامية العامة التى تفرضها طبيعة المسرح . فأحداث كل مسرحية ، لا تقع - واقعياً - خلال فترة زمنية مقدارها أربع وعشرون ساعة ، ولا تتقيد - فى وقوعها - بمكان واحد ، حسب المطلب الكلاسيكى المفروض . وإنما تستغرق أحداث كل مسرحية ، أياماً وأسابيع ، بل وأشهرها ، لا لأنها تحفل بالحروب والمعارك التى تستغرق الزمن المديد فحسب ، ولكن لأن البناء المسرحى عند شوقى بسيط ، ولكن ليس على النحو الكلاسيكى المركز . فهو لا يفتتح مقدمة مسرحيته بأزمة مستحكمة ، تأخذ أحداثها فى التتابع حتى الذروة ، ثم تأخذ فى الانفراج نحو الحل ، مما يحتمل معه توافر وحدة الزمان وبالتالي وحدة المكان ، وإنما كان يبدأ عمله بمقدمة تمهيدية ، تفضى الى أزمة ، ثم الى سلسلة من المواقف التى تنتهى بخاتمة . وتتطلب هذه المواقف فسحاب زمنية فيما بينها ، تتم خلالها تطورات وتغييرات فى الأحداث . ومن ثم ، يتمدد الزمن ، ويتخطى حدود الانحصار فى حيز وقتى محدود ، ولا عبرة بعد ذلك بوحدة المكان التى تفرضها - فى الكلاسيكية - وحدة الزمان .

ولقد اتفق كل النقاد - الذين اتهموا مسرحيات شوقى ، بأنها سلكت مسلك الكلاسيكية الفرنسية فى قواعدها - على أنها لم تلتزم بمبدأ الوحدات الثلاث ، الذى كان يعد أصلاً واجب الاتباع ، حتى أشيع بأن كورنى كان يعانى من تطبيقه فى مسرحياته ، ويميل الى تجاوزه ، بينما كان راسين يمارسه فى يسر ، وكأنه قد خلق من أجله . يقول الدكتور شوقى ضيف عن شاعرنا ، أنه « لا ينتقيد بنظرية الوحدات الثلاث » (١٦) كما يؤكد الدكتور محمد مندور ذلك بقوله : « من المعلوم ، أن الكلاسيكية قد تعصبت لما يسمونه : « بالوحدات الثلاث ... »

وبمراجعة مسرحيات شوقي ، نجد أنه لم يتقيد بهذه الوحدات « (١٧) » .
ويجري النقاد الآخرون في نفس المجرى .

ولا شك أن هناك مسرحيات عالمية عديدة محكومة بقاعدة الوحدات.
الثلث على نحو عفوى ، ومع ذلك ، لا يراها النقاد (أبدا) متأثرة
بالكلاسيكية لمجرد وجود مثل هذه القاعدة ، أو نحوها . فمسرحية
« الأب » لأوجست استرنديبرج ، تتألف من ثلاثة فصول ، ورغم هذا ،
تتوافر فيها الوحدات الثلاث ، وتعتبر مسرحية منتمة الى المدرسة
الطبيعية ، التي لا تهتم بالتقنية المحبوكة ، وإنما تجعل همها الأول هو
أن يكون الموضوع في القطعة المسرحية ، شريحة حرفية من واقع الحياة .

تعقيب . له ما بعده

من المعروف ، أن المذهب الأدبي يتكون من التأكيدات المستمرة على
عناصر أساسية معينة ، تتكرر بذاتها في جملة من الأعمال الأدبية .
وبهذا ، تنتمي تلك الأعمال - رغم الاختلافات الفردية بينها - الى هذا
المذهب ، أو ذاك . والكلاسيكية الفرنسية - كمذهب - تنطوي على مبادئ
جمالية ، يسهل التعرف على قسمايتها الواضحة في الآثار الدرامية التي
تنسب اليها . والنقد الذي يتزود بقيم جمالية مسبقة ، ثم يروح يفتش
في أى عمل أدبي يتاح له ، عن مقدار وجودها فيه ، لابد وأن يجد بعض
هذه القيم على أى نحو من القوة ، أو الضعف ، أو الانحراف . ويعد هذا
النقد أكثر تعسفا . اذا ما راح يمدح أو يقدر في هذا العمل أو ذاك ،
نمعا لتوافر أو قلة توافر تلك القيم السابقة التجهيز .

والبحث عن المبادئ الكلاسيكية في مسرح شوقي ، أمر قد يكون
مشروعا الى حد ما ، اذا تحرر من حتمية الافتراض بأن شوقي قد درس
أصول المسرح الكلاسيكي الفرنسي أثناء وجوده في فرنسا ، وأنه وعاه ،
وحاكاه عند الممارسة ، وان حاد عنه في (غالبية) الأوجه ، التي يجب
أن تتوافر في المسرحية من هذا المذهب . الا أن نتائج الدراسة - التي
سقناها هنا - لا تجد تأثيرا واعيا لهذا المذهب ، وأن ما يمكن العثور عليه
من (شبهة) أصول كلاسيكية ، ليس الا عناصر درامية عامة ، لا يقتصر
استخدامها على هذا المسرح بالذات ، وإنما هي - كما قلنا - قسمة شائعة
بين المسرحيات . بل ان الكوميديا يمكن أن تتضمن مثل هذه العناصر ،
التي يظن اقتصرها على التراجيديا أو الدراما الجادة ، كالاستمداد من
التاريخ أو الأساطير .

ولا ندري ، لماذا لا يجد هذا النوع من النقد ، فى البحث عن عناصر واقعية ، أو طبيعية ، أو رمزية ، أو تعبيرية ، أو انطباعية ، أو وجودية ، أو عبثية فى المسرحيات الشوقية ، بدلا من الدوران العشوائى فى طاحونة المذهب الكلاسيكى بالذات ، ثم المذهب الرومانسى بصفة ثانوية ، مع أن ما يعزى الى شوقى من تجاوزات رومانسية درامية – كالانفلات من قيود الوحدات الثلاث – ليس حكرا على الرومانسية وحدها ، وانما يمكن عزوها الى أى مذهب آخر ، أو عدم تحديدها بمسمى مذهبى .

الحقيقة ، أن للكلاسيكية – دون المذاهب الأخرى – قواعد ثابتة تراعى عند التأليف ، وبهذا ، يستطيع المؤلف الكلاسيكى أن يعدل فى نصه عن وعى بما يتواءم مع هذه القواعد ، المعروفة سلفا ، وكأنها وصفة طبية لتركيب دواء . فهى ليست مزاجا خاصا ، أو حالة نفسية خاصة – كما هو الحال بالنسبة للرومانسية مثلا – وانما هى قالب فنى محدد الأبعاد ، تصب فيه المادة ، لتكتسب ما فيه من زوايا ، ومنحنيات ، وخطوط مستقيمة . وبغض النظر عن مدى صواب هذه القواعد ، أو عدم صوابها ، فإن النظرية الكلاسيكية ارتكزت فى معطياتها على أسس عقلية أتاحها الفلسفة المعاصرة . ومن ثم ، يصبح من الأفضل ربط الأدب ونظرياته ، بتيارات التفكير التى سادت العصر ، وخاصة كشوف العلوم التجريبية التى كانت آخذة فى التنامى والتطور . وعلى هذا ، جاهدت الكلاسيكية – تحت تأثير النزعة العقلية – لاكتشاف القوانين التى تحكم الآثار الأدبية ، خلقا ، وتكويننا ، وتأثيرا .

ولا نعتقد أن تلك القوانين كانت فى متناول تفكير شوقى ، كى يتمذهب بها ، ويطبقها بوعى واقتناع ، ولكن ما يمكن أن يكون قد ورد لديه منها هو مجرد الوجود ، الذى يتكرر عند أى كاتب مسرحى غير متمذهب كما قلنا من قبل . ولو كان شوقى يدرس فى فرنسا أثناء ازدهار الكلاسيكية فى النصف الثانى من القرن السابع عشر ، لتأثر بها فعلا ، وأخذ يحاكيها على نحو يتيح لخصائصها أن تكون أكثر بروزا ، وأشد وضوحا فى مسرحياته . فالمذهب فى هذه الحقبة ، كان العقيدة الفنية المهيمنة على التفكير الأدبى ، وكان الملتزمون بها يعدون من البررة المخلصين ، أما الخارجون عليها فهم المتمردون المرفوضون . وهذا الأمر ، يوافق طبع شاعرنا المحافظ ، الذى عاش فى فرنسا فى بدايات العقد الأخير من القرن الماضى ، حيث أخلط المذاهب المتحررة ، والاتجاهات المجدفة بالفكر العقيدى ، ثم عاد الى مصر ، وأخذ يكتب مسرحياته فى نهايات العقد الثالث من القرن الحالى حيث لا مذهب ، ولا التزام بفكر معين متسلط ، الا القيم الدرامية العامة ، وأحكامها الأخلاقية التقليدية .

ولكن بالرغم من كل ما سبقناه ، يبقى هناك وهم آخر من أوهام النقد في غاية الأهمية ، وكان يمكن البدء منه في دراسة القضية المعروضة ، إلا أن الاختتام به يعنى احتمال تمحيصه مستقبلا ، عندما يتخذ كقضية مستقلة بذاتها • وهذا الوهم ، يتمثل في التسليم التقليدي بأن مسرحيات شوقي - فيما عدا كوميديتيه الباقيتين - (تراجيديات) متأثرة بالتراجيديات الكلاسيكية الفرنسية ، وخاصة (تراجيديات) كورنى وراسين • فهل تلك المسرحيات الشوقية تخضع فعلا لمفهوم التراجيديا كقياس تقييمي للشكل ، أم أنها مسرحيات (جادة) يمكن إعادة تصنيفها فيما بعد ، وأن هذا التصنيف لن يضيرها بنفى الصفة التراجيدية عنها ، مادام يصحح تقييمها ، ويضع لها الحدود الشكلية الجديدة ؟ يقول الدكتور شوقي ضيف - وأتباعه في ذلك عديدون - « لا نستطيع أن ننكر أنه (شوقي) درس المأساة الغربية ، وأنه حاول جاهدا أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها » (١٨) •

ويقول أستاذنا الدكتور محمد مندور - والناقلون عنه لا يحصون - « والتاريخ كان معينة الأول اذ استمد منه مآسيه الستة ٠٠٠ واختار لمآسيه فترات ضعف وانحلال ٠٠٠ والقدر قارن النقد بين التاريخ ومآسى شوقي ٠٠٠ الخ » • كما يضيف الى ذلك - مع الكثيرين غيره - « ونراه يتخذ من المسرح مدرسة لعزة النفس والاباء ونبل الأخلاق ، على نحو ما فعل كورنى » (١٩) • وكأن معالجة مثل هذه الغايات الأخلاقية مقصور على الكلاسيكيين من أمثال كورنى ، بينما شيوخها في تاريخ المسرح منذ مبتداه الى الآن أمر مقرر ، وانها مسائل تقليدية ملقاة على أعتاب الموضوعات الدرامية في الغرب والشرق على السواء •

واذا كانت التراجيديا هي أرقى الأشكال الدرامية - بل والأدبية أيضا - فهي أعسرها كتابة ، وأصعبها تعريفا • ولعل السبب الأساسى فى صعوبة تعريفها ، يرجع الى أن لكل فترة رئيسية فى تاريخ الدراما الغربية ، تراجيديات خاصة ، ومفاهيم خاصة بها • وعلى هذا ، اذا كانت تراجيديا كل فترة تختلف عن تراجيديات الفترات الأخرى ، فإن النقد يجد صعوبة فى استخلاص ملامح عامة مشتركة ، تشمل التراجيديات اليونانية ، والرومانية ، والاليزابيثية ، والكلاسيكية الجديدة ، ودرامات القرون الثلاثة الأخيرة • والتعرف على تلك الملامح التى تميز المسرحية التراجيدية ، ثم محاولة تطبيقها على مسرحيات شوقي ، أمر جوهري ، لكنه يتطلب بحثا مستقلا ، لا يدخل فى نطاق الموضوع الحالى • كما أن محاولة وضع هذه الملامح المعنية ، فى صيغة تعريف مبسط ، لابد وأن يتجاوز تفسير أهم المصطلحات التراجيدية - مثل : المحاكاة ، ماهية الفعل

الجاد ، خصائص البطل التراجيدي ، تأويلات التطهير وانفعالي الخوف والشفقة ، معاني الخطأ المأسوي ، دلالات الصراع ، والمفارقة التراجيدية ، والمعاناة ، والاستعلاء ، والانقلاب ، والتعرف ٠٠٠ الخ – ويجعل التعريف قاصرا ، وأشبه بتعريفات القواميس (اللغوية) . وعلى أى حال ، فإن التراجيديا عبارة عن نمط درامى ، يتناول أزمة شخصية ذات مواصفات معينة (أو مجموعة من الشخصيات) ، تناضل ضد قدر محتوم . وهذه الحتمية مفروضة ، لأن منشأ هذا القدر يرجع الى طبيعة الشخصية ذاتها ، والظروف المحيطة بها . لذا تسيطر على الأحداث عوامل السببية ، وروح الجدية ، والتشاؤم ، واستكناه الحياة بالتأمل ، وخاصة أسباب تعاسة الانسان وفشله . ولا يحتمل أن تكون النهاية سعيدة ، مادامت طبيعة البطل ثابتة ، ولا يستطيع أن يغير موقفه المعقد . فاذا ماكانت كل التراجيدياات الأصلية – على هذا النحو – تتضمن قيما شمولية عالمية ، بتعرضها لمصير حتمى يتعلق بطبيعة الانسان القابلة للهجوم والسقوط . وهى فى موقف مأزوم تحاول فيه مراوغة تلك القابلية المستضعفة ، فان المتفرج يجد نفسه مضطرا الى التيقن من حقيقتين : أولاها ، أن نفس المآزق المعروض يحتمل حدوثه فى حياة الانسان ، وأخراها ، أن المآزق القائم ، صممه ونفذته قوى –داخلية ، أو خارجية – يعجز الانسان عن قهرها والتغلب عليها . ولهذا السبب ، يتقمص المتفرج دور البطل التراجيدى ، ويشعر بالعطف حيال معاناته ، وبالحوف ازاء قدره المحتوم . وهذا التقمص المتعاطف ، مع الوعي بتلك الحتمية يصاحبهما شعور بجلال الانسان ونبالاته وجلده ، عند منازلة الشدائد ، كما تستولى على نفس المتفرج حاسة الاتصال بالحقيقة النهائية المطلقة ، التى تشكل خصيصة التراجيديا .

فهل ياترى ، يعتبر على بك الكبير – عند شوقى – أو عنثرة ، أو قيس المجنون ، أو المعتمد بن عباد ، أبطالاً تراجيديين فى ضوء أى تعريف للتراجيديا ، على الصعيد العام ، أو الخاص بحقبها المختلفة ؟ لا نعتقد هذا .

فاذا كانت المسرحيات الشوقية (الجادة) ، التى يصفها النقد (تقليديا) بأنها « تراجيدياات ، متأثرة بالكلاسيكية الفرنسية » ، لا تخضع لمفهوم التراجيديا ، ولا لمفهوم الكلاسيكية على النحو الذى بيناه هنا ، فما هو – اذن – تصنيفها الشكلى الدرامى الصحيح ، وما هى مصادر التأثير فيها ؟ لا شك أن ذلك يعوزه بحث ضرورى مكمل ، ولكنه ليس عضويا ، ولهذا يجب فصله تحت عنوان : « ثقافة شوقى المسرحية » ، فالى لقاء قريب باذن الله .

الهوامش والمراجع

- (١) مقدمة « الشوقيات » ، الطبعة الثانية ، القاهرة : ١٩١١ .
- (٢) اضطربت آراء الدارسين حول تحديد سنة ميلاد شاعرنا ، كما تضاربت حول تاريخ سفره الى فرنسا ، والعودة منها . فقد جاء - مثلا - فى كتاب د. شوقي ضيف - « شوقي شاعر العصر الحديث » ، دار المعارف ، ط ٦ ، ١٩٧٥ - أن شوقي « رجع الى مصر ١٨٩٢ » (ص ١٦) . وفى مقالة له بمجلة « المجلة » تحت عنوان « شوقي ومكانته فى الشعر الحديث » ذكر د. شوقي ضيف ، أنه « عاد الى مصر سنة ١٨٩١ ، ليعمل بالقصر » (العدد ١٤٤ ديسمبر ١٩٦٨ ، ص ٢٣) .
- كما ورد فى كتاب د. طه وادى « أحمد شوقي والأدب العربى الحديث » - ط روز اليوسه ، ١٩٧٣ ، أن شوقي ما بين « سنة ١٨٩٠ و ١٨٩٣ » ، سافر فى بعثة الى فرنسا « (ص ١١٤) . ولكن جاء فى نفس الكتاب ، أن شوقي « درس فى فرنسا منذ أوائل سنة ١٨٩١ ، حيث قضى سنتين فى باريس ، وثالثة فى موبلييه » (ص ٩٩) (ص ١٨٢) . وتكررت نفس العبارة فى كتاب الدكتور وادى الموسع « شعر شوقي الغنائى والمسرحى » ط المعارف ١٩٨١ ، ص ١٨ .
- وجاء فى كتاب الدكتور أحمد الحوفى « وطنية شوقي » أن شوقي سافر فى « بعثة الى فرنسا سنة ١٨٨٧ » ط رابعة . هيئة الكتاب ، سنة ١٩٧٨ ، ص ١٢٩ . وقد تكررت ١٨٨٧ - كتاريخ لسفر شوقي الى فرنسا - فى كثير من الدراسات التى تعرضت لذلك .
- أما التاريخ المقطوع به ، فهو أنه حصل على أجازته النهائية فى ١٨ يولييه سنة ١٨٩٣ ، وذلك طبقا لشهادة اليسانس التى اكتشفت مؤخرا .
- (٣) المصدر المذكور ، ص ١٧٦ .
- (٤) د. محمد مندور . « مسرحيات شوقي » . القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٦ ، ص ١٩ و ٢٠ .
- (٥) د. محمد مندور . « المسرح » . القاهرة : دار المعارف ، ط ثانية ، ١٩٦٣ ، ص ٧٣ - ٧٤ .
- (٦) د. على الراعى . « نظرة فى مسرح شوقي » . مجلة (الهلال) ، القاهرة : عدد نوفمبر ١٩٦٨ ، ص ١١٤ .
- (٧) د. ماهر حسن فهمى . « أحمد شوقي » . القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٦٩ ، ص ١٧٠ .

- (٨) كمال محمد اسماعيل • « الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر » • القاهرة :
هيئة الكتاب ، ١٩٨١ ، ص ١٧ •
- (٩) أحمد شوقي • « على بك الكبير » • القاهرة : المكتبة التجارية ، دت ،
ص ٩٧ •
- (١٠) أحمد شوقي • « مصرع كليوباترا » • القاهرة : وزارة المعارف العمومية ،
المطبعة الأميرية ، ١٩٣٩ ، ص ١٤ •
- (١١) « عنتره » • القاهرة : المكتبة التجارية ، دت • ص ٩٢ •
- (١٢) د • مندور • « مسرحيات شوقي » • ص ٢٠ •
- (١٣) د • ضيف • نفس المصدر ، ص ١٧٦ •
- (١٤) نص المسرحية ، ص ٥٧ •
- (١٥) ترجمة كاتب المقال •
- (١٦) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٧ •
- (١٧) نفس المصدر السابق ، ص ٢٥ •
- (١٨) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٥ •
- (١٩) نفس المصدر السابق ، ص ٣١ ، ١٩ •

قراءة فى ديوان شعر له ماض

نزار قباني : المقفع ، والنهود المتهرئة

قراءة في ديوان شعر له ماض (*) :

نزار قباني : المقفع ، والنهود المتهرئة :

● القنبلة والشظايا ●

لا شك أن الأستاذ نزار قباني ، إحدى العلامات المعروفة في شعرنا العربي المعاصر ، ولقد استهل مسيرة حياته الشعرية ، بنشر أربعة دواوين : « قالت لي السمراء - ١٩٤٤ » ، و « طفولة نهد - ١٩٤٧ » و « سامبا - ١٩٤٩ » ، و « أنت لي - ١٩٥٠ » .

وكان ظهور هذه الدواوين ، أشبه بلافتات من « النيون » الملون ، معلقة في ميدان ، أضيئت في المغرب فجأة ، حول أعمدة تحمل صورة كبير لجسم امرأة جميلة معراة ، إذ سرعان ما أثارت الدهشة شكلا وموضوعا ، وخطعت قلوب أصحاب العذرة من الشبان والشابات طربا خفيا ، بينما زادت المحافظين من القارئ والنقاد سخطا خفيا وعلنيا .

كانت موضوعاته تدور - في الغالب الأعم - حول شؤون المرأة الصغيرة كجوربها ودبوس شعرها ، وحول شؤونها الكبيرة أيضا ، كخيانتها الحسية ، واذلال كبريائها لشهوة رجل متفوق ، أو سوبرمان .

وكانت عباراته سلسلة ، ومباشرة ، ومعبرة وجريئة الى درجة تصلها بحد الوقاحة . وكانت معظم صورته الشعرية رائقة ، وشابة ، وتثب في حيوية بملابسها المعطرة ، والزاهية الألوان . وكذلك كانت تشبيهاته ناعمة ، ومقرونة بنكهة خاصة ، لأنها مطعمة بكلمات وتعبيرات مقحومة من لغة الشارع ، لم يكن يالفها - وقتذاك - القاموس الشعري التقليدي ، أو المستحدث .

وبغض النظر عن قيمة الشكل المستخدم وقوالبه ، وكل التجديدات

(*) « الحب لا يقف على الضوء الأحمر » .

اللغوية أو البلاغية ، الناتجة عن طريقة التعامل مع الألفاظ وتراكيبها ودلالاتها ، فان أكثرية مضامين تلك المجموعات الشعرية الأولى - والتي تلتها مباشرة - كانت تجديدا جريئا ، للغزل العربى المتوارث ، صاحب التاريخ الطويل . بل كانت تمثل - اذا ما صح لى هذا التعبير - استر بتيز الغزل المعاصر . فلم يكن صاحبها يتورع عن امتداح عملية سحاق جنسى بين شابتين فى ليلة شتوية ، بينما يتلصص عليهما - هو - من خلال ضوء مصباح الغرفة . ولم يكن يتردد فى التغزل الحسى المكشوف فى أجزاء المرأة الحساسة ، وغير الحساسة . أو يروح يتلطف فى معاتبة الخيانة الجسمية أو العاطفية ، وكأنها أمر مشروع . ولم يكن يستحى من فضح محدودية قدرة الرجل الجنسية ، جنب امرأة مسعورة تقاسمه الفراش . ولا من تمجيد الفحولة الذكورية ، ازاء فتاة غرة بلا خبرة مخدعية . ويتميز الرجل عنده - على سواه - عندما يكون عليما بجغرافية الجسم النسوى ، ومغلفاته الخارجية ، ونفسيته التى تستذلها الرغبة فى الارتواء . بل كاد الشاعر - أحيانا - أن يصف بعض أوجه العملية الجنسية ، وهى تحت ستارة لغوية شفافة . وكانت التجربة الإباحية الإيجابية ، ينسبها الى أناة ، أما التجربة السلبية الفاشلة ، فيحيلها الى رجل خائب مجهول . وبهذا التوزيع ، يرضى ساديته ، لأن التجربة الإيجابية ، توحى الى الآخرين - وبصفة خاصة الأخريات - بأنه هو (شخصيا) ، الفتى التترى الأنيق، محطهم الحصون ، وقاهر القلاع .

وسعد الشاعر الشباب - وقتذاك - بدوى قنبلته المفرقة فى عالم الشعر الغزلى ، الذى كان يميل الى الركود . وراح يخطط لمستقبله الشعرى ، وهو يفرك يديه زأططة وانبساطا . بينما انقسمت الآراء النقدية حول تلك الظاهرة الشعرية ، التى تكشف عن نصف جسمها الانثوى السفلى ، وتغطى نصفه العلوى ، فاذا ما رحت تتأملها ، غطت نصفها السفلى ، وكشفت عن النصف الأعلى . وهكذا تتكرر المحاورة والمراوغة . وكان هناك من رحب بخلق برقع الحياء هذا ، بدعوى أنه يكشف الغطاء عن شيخوخة الكبت الجنسى فى عالمنا العربى المعاصر . كما كان هناك من افترض الحكمة فى الموقف ، وادعى بأنه شعر شباب أنيق ، وسيم ، يصبوا صبوا . فدع مرور فترة الصبا والشباب يزجره ، وينهى نزواته وفتوته . بينما تحيد البعض لسبب ما ، وراح لبعض الآخر يزجر ، ويستنكر ، ويسخط ، من منطلق أخلاقى ، أو دينى ، أو لغوى محافظ .

أما المهومون من المثقفين - والدارس يميل اليهم - فقد راحوا يأملون من الشاعر ، ألا يقتصر شعره ومواهبه المبرعمة فيه ، على هذا الشطط

الحسى الذى يستفز غرائز المراهقين والمراهقات ، ويضنى خيالهم ، ويزيد صبرهم رهقا .

فقد ورثنا عن مجتمعاتنا العربية السالفة ، حصيلة ألف عام ونيف ، من المصنفات المتعلقة بالجنس ، والغزل السليم أو المنحرف ، لم يعرفها - بكل تأكيد - أى مجتمع قديم ، عاش على وجه البسيطة . وهذا (التميز) العالمى ، يكفينا فخرا فى مجال الأدبيات الجنسية بوجه عام . ولعل نظرة متأنية تمتد من أقصى الماضى الى أدناه ، ترينا - فى ذلك الأمر - العجب العجيب .

أما المجتمع العربى الراهن ، فقد ورثناه من بين فكى الاستعمار مجرحا ودائخا ، ويرزح تحت وقر من المشكلات المادية والنفسية الحادة ، ويتخبط فى قضايا حضارية معقدة ، حتى اختلط خارجه بداخله . وكلما استفحلت أزماته وتشعبت ، ازداد اضطرابا وصراخا وجعجعة ، وعجزا فى الارادة ، ورغبة هستيرية فى التصفيق ، أو البكاء ، حتى الانتحار . لذا ، لم يكن من المرغوب ، أو المستساغ ، أن يبقى شاعر واعد - كنزار قباني فى ذلك الزمن - ملتزما التزاما شبه كلى بالمغازلات الحسية ، والمضاجعات البهلوانية ، التى تمتع القارئ البسيط ، بتدليك ميوله الجنسية ، واعاشته فى حالة من الغيبوبة ، تقع - عادة - بين منطقتى اليقظة والنوم .

ان الأدب ، يمكنه - عن طواعية - أن يجند نفسه بنفسه ولنفسه ، وللمجتمع أيضا ، ويحمل السلاح ، ويتدرب على المعاناة ، ويخوض معارك مرة ، ضد الهزائم القومية - بل والعالمية - فى مجالات المادة والمعنى . تماما ، مثلما يجنح الى التأمل الفكرى فى مغاصات النفس البشرية وتجاربها ، وأعماق الكون الذى تعيش فيه .

فعندما تشيع - وقت الأزمات - جملة صادقة ، متصلة الحلقات - فى أى شكل أدبى - ضد الخوف ، أو القهر ، أو التعاسة ، أو القمع ، أو الظلم ، أو الفساد ، أو البؤس ، أو الخيانة - وتعبى الضمير تدريجيا ، بشىء من الوعى ، أو السخط ، أو الرفض ، أو الاحتجاج ، أو التساؤل . أو التحريض - تكون أجدى ألف مرة ومرة ، من ديوان شعرى كامل ، أنيق الطبع ، يتفاخر صاحبه بأصابه المترفة المغرورة ، التى لا تجيد شيئا الا أن تعيش - بصفة مستمرة - فى صدر امرأة مباحة ، فارغة ذات شعر أصفر طويل ، وعينين زرقاوين ، وفخذتين بللوريتين ، يندر وجودها بين أهاليها المغلولين بالقهر ، والغلبة على أمرهم . وانما تتوافر عيناتها فى بلاد الثلج والضباب ، والتى يؤمها شاعرنا كسائح ، ثم يروح يحكى للمحرومين والتعساء من بنى قومه انطباعاته الملساء ، ومغامراته .

الجنسية ، فى ميدان الكونكورد ، أو عند برج ايفل ، أو فوق أعشاب
حديقة التويلرى . . . الخ .

● زوبعة فى زجاجة عطر ●

ووجه شاعرنا برؤية هذا الموقف الملتمزم ، الذى ينبه الى أن
الدغدغة المستمرة لغرائز الشباب بقفاز من حرير ، تفرغ النفس من
مخزونها الفاضل والمتمرد ، وتشحنها بتوهومات جنسية ، تعمل عمل حقن
المورفين . ولكنه نفر ، وهاج ، واستنكر ، واستكبر ، ورفض النقاش ،
وجمع بالرواج (المادى) و (الجماهيرى) الذى حققه . وادعى صارخا ،
أنه عصفور غرد ، طليق ، يرفض القيود ، وله مطلق الحرية فى أن يغنى
ما يشاء ، وعلى أى فن يشاء . ويا حبذا لو كان هذا الفن حكمة ثدى ،
أو سريرة امرأة مبطوطة على ظهرها ، وهى متجردة تماما ، لامن ملابسها
فحسب ، وانما كذلك من كل التقاليد ، وخاصة تقاليد الشرق الملعونة .
ويامر حى ، عندما « تقود فاطمة انقلابا تاريخيا على جسدها » . (١) .

وهكذا ، ضرب بكل اعتراض عرض الحائط ، وراح - فى حماس
شديد - يواصل سهراته ، ومغامراته الحمراء ، فى كباريات العشق
والجنس الموهومة . وأخرج للمنتظرين على بابه ، من المراهقين ، ومحدودي
الثقافة : « ديوان نزار قبانى - ١٩٥٦ » و (يوميات امرأة لا مبالية -
١٩٥٨/١٩٧٣ » ، و « حبيبتي - ١٩٦١ » ، و « الرسم بالكلمات -
١٩٦٦ » . وأشعارها - كالعادة - مكتوبة ، اما قبل زيارة الأسد عنتر
لسرير لبؤته عبلة أو أثناءها ، أو بعدها بوقت قصير ، أو طویل .
وكالعادة - أيضا - ازداد حجم كوكبة المعجبين والمعجبات بالشاعر ،
واتسعت دائرة المتفرجين لتضم داخلها مجموعة من الذين يقرؤونه مصادفة ،
بينما يحوط خارجها مجموعات من اللامبالين ، ولكنهم يحسون بما يحدث
فى الداخل .

ثم وقعت كارثة يونيه (حزيران) عام ١٩٦٧ . وكان من المحتوم
أن تقع ، لأن الدلائل والنذر كانت تشير اليها ، لأن توزيع تلك المخدرات
وتعاطيها ، كانت أمورا مشاعة ، على أهم المستويات السياسية ، والاجتماعية ،
والفكرية .

وأصيب نزار قبانى - كغيره من الملايين - بصدمة عنيفة فى أحلامه
القومية . وراح يتأمل موقف الكلمة عنده ، وعند غيره من الكتاب والشعراء

الملتزمين . وأحنى رأسه أمام كلمات كثيرة شريفة مضطهدة ، كانت تصرخ منذرة ومحتجة قبل وقوع النكسة . وأحس أن الكلمة خطيرة فعلا ، وأن لها آفاقا أخرى رائعة ، ويجب أن تكون مهمومة ، بل ومجنونة بشؤون أمتها المادية ، وعالمها الفكرى والوجدانى . ثم (انحرف) قليلا - وهو أمر مؤقت - عن مسار موضوعاته الشعرية التى كان قد توفر عليها ، ووهبها جهده وامكاناته . وندم ، وشتتم ، وسخط ، وسخر ، واستغفر ، وثار ، ولعن ، وتوجع ، وأوجع ، واستوجع ، وتحمس لأن يتحول على حد زعمه : « من شاعر يكتب شعر الحب والحنين ، لشاعر يكتب بالسكين » . ولكى يدارى شيئا من شعوره بذنوب الماضى ، راح يتمحك ، ويترضى ، وينفى - مع أنصاره - تهمة عدم الالتزام بالتعبير عن مشكلات الناس ، وأحلامهم المهيضة ، بدعوى أنه لم يكن مشغولا تماما بما يجرى فى مقصورات الحريم ، وإنما شارك - مع الآخرين - فى التزامية الأدب الاجتماعى ، ببعض قصائد ، لعل أهمها قصيدة « خبز ، وحشيش ، وقمر » . والحقيقة، أن سمعة هذه القصيدة - وأخواتها القليلات - لا يرجع الى جدية موضوعها أو الى نسق نظمها الرفيع ، ومحمولاته الجريئة . وإنما يرجع صيتها - الذى ذاع وقتذاك - الى فردية موضوعها ، وسط ركام من موضوعاته النسوية ، التى تتشدد بأكوام الحلماء ، والأثداء ، والأفخاذ ، والشفاة ، والبطون ، واللقاءات الجنسية . لقد عاصرت هذه القصيدة عشرات من قصائد الاحتجاج السياسى ، والرقص ، والغمز بالأوضاع الفاسدة ، التى قالها شعراء آخرون فى شتى أنحاء الوطن العربى ، وتتفوق فى صورها ، وقسوتها ، وفنيتها ، على قصيدة نزار المذكورة ، بل واضطهد أصحابها أشد ما يكون الاضطهاد . غير أن قصيدة نزار اشتهرت دون غيرها ، لأنها - كما ألمحنا - بدت فتاة محتشمة ، تقف فى خلاء ، وسط مجموعة من قريناتها الساقطات .

وكان يجب على نزار قبانى - منذ ذلك الحين - أن يبقى (منحرفا) عند منعطف قضايا الناس ، وآمالهم ، ومشاكل حياتهم النفسية ، والفكرية ، والوجدانية ، وأن يتخطى مرحلة « طفولة نهد » ومص أئداء البنات ، ومعايشة الغلامات ، ولا مانع من أن يرتد الى الخلف أحيانا قليلة . ولكنه سرعان ما استجاب لنداء طبيعته النرجسية، وعاد الى منطلقه الأول، الا فى القليل . ومن ثم ، بقى مقيما فى قصر الملذات (الموهوم) ، ولا يزور واقع أهله الأليم ، الا للفرجة ، وفى فترات متباعدة ، من باب (جبر الخاطر) . وانشغل تماما فى ترويح بضاعته (التقليدية) ، وبذل أقصى ما فى طاقته من صور ، وكنايات ، واستعارات ، فى تزويقها ، حتى أصبح هو نفسه ناشرا لأعماله الشعرية ، والنثرية المشعورة ، التى يعاد طبعا مرارا فى كتب متألفة ، أو طبع بعضها - بصعوبة - على أشرطة الكاسيت .

● محلك سر ● :

وامتد الزمن بالوطن العربى ، وبالشاعر . ومرت سنوات عجاف
بمجتمعاتهما ، مشحونة بالأزمات ، والتحولات السلبية والايجابية . وكان
من أسوأ ما فيها ، ترنح عوامل الصعود ، بفعل رياح الاحباط والتفسيخ .
هذا ، بينما كانت قبضة نفس الزمن الممتد ، تزيد من ضغطها الحديدى على
جسد الشاعر ونفسيته ، وتخلخله ، وهو يخوض تجارب شخصية أليمة ،
وقومية قاهرة ، شيبت شعره ، وهدت قواه ، ونالت من هيكله ومعنوياته .

ويبدو أنه أصر على التحامل ، والاحتفال ببلوغه سن الستين من عمره
المديد ، فأصدر ديوانين من الشعر دفعة واحدة فى شهر سبتمبر (أيلول)
عام ١٩٨٣ . أولهما ، عبارة عن مقتطفات من أشعاره السابقة والحالية ،
وضعها تحت عنوان « أشعار مجنونة » (٤) . أما الديوان الثانى ، فقد جعل
عنوانه : « الحب لا يقف على الضوء الأحمر » (١) . وقد استهله بقصيدته
« الافتتاحية » ، حيث بدأها بقوله : « هذا كتابى الأربعون » (الديوان ص ٩) .
وهو الذى يهمنى تقليب الرأى فيه هنا .

لقد كنت أقرأ ما ينشر من شعر نزار قبانى مصادفة ، وكما أطلع
مجلة للكاريكاتير ، ترضيك - أحيانا - بتعليقاتها الغرامية والجنسية
المتوارية أو المكشوفة أو تبسطك - أحيانا أخرى - بسخرياتها « السياسية
والاجتماعية » ، دون أن تكد لك ذهنًا ، أو تشغل قلبك بعاطفة جادة .
وبدافع الفضول ، أردت - على غير العادة - أن أتوقف عند هذا الديوان
الأخير ، وأقلب فيه نظرة نقدية (عامة) - فى ضوء ما سبقه من دواوين
له - عليها تستطيع أن تتعرف - بصفة أساسية - على ما انتهى إليه شعره
الباكر من تغير وتحول ، بعد هذا المشوار الغرامى الطويل . ويا ليتنى
ما توقفت !!

الشاعر ، كما هو ، بلا تطوير . لا يزال يمارس عملية « محلك سر » .
ومع أنه كان يدب نفس بقعة الأرض التى تحت قدميه ، إلا أنه
والشهادة لله - كان يستدير حول نفسه ، عله يجدد دورته الدموية .
ويبدو أن معظم أشعار هذا الديوان من عطب انتاج السنين البواكر ، وكأنها
كانت محفوظة فى ثلاجة الزمن ، ثم أخرجت الى الناس عام ١٩٨٣ ، حتى
ولو ذيلت بعض القصائد ، بتاريخ يشير الى أنها طازجة ، ومن وضع
مايو (أيار) ، أو يونيه (حزيران) من نفس العام .

ويبدو ان الشاعر أحس بوجود هوة بين مطالب سنه المتأخرة ،
وموضوعات أشعاره الغرامية الكربونية المتصابية ، فافتتح ديوانه المذكور
بتسجيل حكمة - أو مماحكة رواها عن الأدبية الفرنسية فرانسوا ساجان ،

« أنت في العشرين تستطيع أن تحب • وأنت في الثمانين تستطيع أن تحب هناك دائما مناسبة لاشتعال البرق » • (الديوان ص ٧) • وهذا - بلا شك - تبرير لطيف من رجل ذكي ، يعطى سنه فسحة اضافية للمحديث عن الحب ، أمدها عشرون عاما • ولكنه تناسى أننا يمكن أن نتخيله في هذا الموقف ، وقد صبغ شعر رأسه ، وشدد جلد وجهه عند أطباء التجميل ، واغتسل بالعطور ، وارتنى أشيك الثياب ، (ودلّ) من جيب سترته الأعلى منديلا أحمر ، وأخذ يتعاطى الحبوب المقوية ، ويخالط المراهقين والمراهقات ، حتى يوهمنا بأنه لا يزال المغامر الكازانوفى ، أو الفالنتينو الذى لا يذبله أى عصر • وعندما نسمعه متعنّرا ومتباهيا بقوله :

وأنا النساء ، جعلتهن خواتما بأصابعى • • وكواكبا بمدارى
وأنا أقرر من سيدخل جنتى وأنا أقرر من سيدخل نارى (٢) •

ندرك أنه لا يعنى ذلك حقيقة ، وإنما يبغى كالبغبان العجوز ، وأنه عاجز عن التصالح مع تجاربه الشعورية الأعمق والأصدق ، التى يفترض وجودها ناضجة فى تلك المرحلة من العمر • كما ندرك أنه - كالعادة - يؤثر التعبير عن سطوح خوالجه ، بمشاعر محنطة ، وصور عتيقة ، وكلمات متخلفة عن مراحل الشعورية الأولى •

هو شاعر لا يعترف بوجود حركة مستمرة للتاريخ فى كيان العالم الذى حوله ، أو فى جسمه وأحاسيسه وعقله هو ، وإنما هو مرتد دائما الى عالم مولى ، حيث كان صباه وشبابه وأحلامه ، وحيث صادفت ذاته مرتعها الموائم فى الظروف الحياتية التى أتت له ، وحظى بها • لقد كان - فى سالف عصره - يعمل فى السفارات والقنصليات العربية السورية • وكان - وقتذاك - شابا ، نبيا وسيما ، أنيق الملبس ، يقضى أيامه ولياليه فى مخالطة المجتمعات الدبلوماسية ، الممثلة لمختلف بلدان العالم ، تلك المجتمعات المنحوتة من الرخام ، والتى تتحدد ملامح أفرادها الحسية والمعنوية بالابتسامات الباردة ، والرأى المحايد الذى يشبه حالة لأحرب ولا سلم ، والأحاديث المنمقة ، بينما الأجسام مكسوة بأحدث الموديلات ، وفواحة بأغلى العطور • مخلوقات مرفهة ومتميزة : تسافر فى الدرجات الأولى والفاخرة بالقطارات والطائرات ، وتنام فى أرقى الفنادق ، وتأكل فى أفخم المطاعم ، وتتنقل بين عواصم العالم بجوازات سفر خاصة ، وامتيازات خاصة ، وتقابل عشرات النساء المتجملات والمتحذلقات ، من ذوات الشغور المفشوخة بالرضا المزيف مثل جواهر زينتها ، وتجد دائما من يفتح لها باب السيارة الدبلوماسية الفارحة ، ومن يرفع لها يده بالتعظيم والتحية السلطانية ، ومن يكتب لها التقارير السياسية ، أو يفكر

بدلها • أي يمكن أن يكون التمثيل الدبلوماسي - في بعض جوانبه - لعبة مسرحية ؟؟

اذن ، أى نوع من الأدب أن يفرزه أحد أفراد هذا النمط من البشر المرفه المجلو ؟؟ لابد وأن يكون رومنسيا مترجسا لا ينعكس شعرا فحسب، وانما في التصرفات والتصريحات أيضا • صرح نزار قباني - ذات مرة - وهو مزهو بخلقته الوسيمة : « واذا كانت اللياقة البدنية مطلوبة من السفراء والسكرتيرات ، ومضيفات الطيران ، وفى كل حقل من حقول العلاقات العامة ، فلماذا لا تكون اللياقة البدنية بالنسبة للشاعر ، عاملا هاما من عوامل نجاحه وتألقه » (٣) •

ورحم الله شاعرنا الخطيئة الذى لعن وجهه القبيح ، وواصل عطاهه الشعري بسخاء ، ولو كان قد سمع عن هذه الدعوة الطاووسية ، ما كتب بيتا واحدا من الشعر ، ولأسرع بالقاء نفسه فى أقرب بالوعة • ولو كان نزار قباني درس فى شبابه الأول علوم الشرطة ، وعين ضابطا فى وزارة الداخلية ، وتنقل بين مخافر مدنها وقراها القاصية والدانية ، - يحقق فى كل أنواع المخالفات ، والموبقات ، والجرائم السياسية والاجتماعية ، ولو أنه خالط اللصوص ، والبغايا ، والشواذ ، وقطاع الطرق ، ومدمنى المخدرات ، والمحتالين ، والأفاكين ، ولو أنه شم رائحة الجياع ، ورأى صعلكة المتشردين على بقايا الأرصفة فى ليالى الزمهرير ، وسمع صراخ المظلومين والمجلودين عدوانا ، وذاق من طعام المتسولين ، وأحس بعذاب المقهورين من أصحاب المبادئ العليا ، والمخلوطين بحتالة البشر فى قاع السجون - ما بقى سنوات طويلة ، ينادى على نفس البضاعة ، ويلغو بمثل قوله :

فلماذا لا تتشققين على يدي ؟

فأنا الثقافة • أنا الثقافة • أنا الثقافة •

أنا الذى أستطيع أن أحول نهدك الى حمامة •

وفخذيك الى سبيكتى ذهب (٤) • الخ •

لو كان أحس بوجه العالم الأعرض والأكثر انسانية وجرحا ، لخرج من جلده الناعم ، ولبس غيره ، وأغرق دواوينه بأوجاع من المضحكات والمبكيات ، أو توقف تماما عن القول الأدبي ، لأن مكنونات الواقع تخرس الألسنة • الا أن وظيفته الدبلوماسية المخملية ، صادفت نفسا شديدة الأنوية ، فأذكتها • وبقي نزار - بكل ظروفه - شاعرا نرجسيا من بدايته

وحتى الآن ، يتغذى على اعجاب الآخرين بالآخرين به وشخصيا كمغامر
نسوى (وهمى) أولا ، ثم بشعره الشخصى ثانيا . ولا تعاب عليه ظروفه
الخاصة بلا شك ، وانما الذى يعاب عليه ترديداته المكرورة على المنوال
الواحد :

نامى مع النساء ، لافرق ،

مع الريح ، مع الزوابيع .

فلن تكونى امرأة . . .

الا معى .

الا معى (٥) .

● الخروج من الشلاجة ●

يتألف ديوان نزار قباني « الحب لا يقف على الضوء الأحمر » ، من
ثلاث وعشرين مقطوعة شعرية ، أو قصيدة - حسب المفهوم التقليدى .
قصيدتان يتيمنان منها ، تعيشان فى دائرة موضوعية ضيقة المساحة جدا ،
ظلت تلازم أعماله الحاضرة والسابقة . وهذه الدائرة المحدودة ، تستوعب
الموضوعات غير الغزلية . وهى هنا ، تضم قصيدة فى رثاء المرحومة الشهيذة
زوجته بلقيس ، وأخرى تعطى الديوان عنوانها . وهى تسخر من الحكم
العرب البترولين ، المستبدين فى بلادهم ، والمنطلقين بهمجية وبدائية فى
البلاد الأوروبية التى يسافرون اليها ، ثم تختتم القصيدة نفسها ، بل وتنتهى
الديوان كله بعبارة :

« يا صديقى . . . رحم الله العرب » (الديوان ص ٢٠١)

وهذه القصيدة - التى يسلكها الشاعر ، ويسلك مشيلااتها فى باب
الشعر السياسى - ليست الا هجاء محدثا . فهى - على نحو جسد -
تتهكم ، وتطعن ، وتسخر ، وتشتتم ، وتردح ، مما يبعث على الابتسام ،
ولا يفجر فى النفس مرارة السخط ، أو يقدر شرارة الوعي الذى يشعل
الاحتجاج والرغبة فى الثورة وحتمية التغيير . ان القصيدة - مرة أخرى -
كأخواتها التى توصف (تجاوزا) بالسياسية - مجرد انطباعات متهمكة
ساخرة ، صادرة - كمجاملة للسياسيين الساخطين - من شاعر رومنى ،
خارج لتوه من مقصورات الحريم .

ولو كان فعلا يريد أن يكتب شعرا سياسيا ، ما حرم نفسه من
التعرف على أفكار العصر ، والنظريات المتفلسفة فى مجريات الأحداث ،

والتحليلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، والتأمل الواعى فى حركة التاريخ العالمى والقومى والمحلى . كى يكتسب من ذلك (موقفا) يصبح به صاحب وجهة نظر مهما كان نوعها ، وتتخاصم – أو تتفق – حولها وجهات النظر الأخرى . لأن الشارع السياسى اللبنانى ، أغنى الشوارع المماثلة فى كل الأقطار العربية ، بتزاحم الأيدولوجيات السياسية ، والدينية ، والاجتماعية المتناحرة حتى الاقتتال الدموى .

أما نزار – الذى يعيش مع أدبه فى هذا الشارع المصطخب بالعراقيل والموت – فانه يصالحها ويرضيها كلها ، لأن ما يقوله لا يلتزم (بموقف) متسيس واضح . وانما تعد أقواله التى يلقبها بالسياسة مجرد خواطر انفعالية هشة ، فى موضوعات وطنية ، تشبه أناشيد الكشافة ، والأغنيات الحماسية العامة ، التى لا يصح أن يختصم حولها اثنان . من الذى يمكن أن يتحزب غاضبا عندما يسمع أغنية و أنشودة فى تمجيد العلم . أو يطالع شعرا يبحث على البطولة والأخوة ، أو يقرأ قصيدة فى ذكرى عيد الاستقلال الوطنى ؟؟

ان معظم ما قاله نزار فى أزمت بيروت ومعاركها الحالية – ودعاه مفاخرا بالشعر السياسى – ليس الا غزلا حسيا معتادا فى امرأة متخفية فى مبان ، وشوارع ، وبحر ، وشاطئ ، وجبل ، ومزروعات ، حتى لقد استخدم مع بيروت ألفاظ المضاجعة ، وهتك العرض ، وأهداها ديوانا خنثويا ، سماه : « الى بيروت الأنثى ، مع حبى » . وافتتحه متحشما بقوله :

يا ست الدنيا ، يا بيروت

من باع أساورك المشغولة بالياقوت ؟؟

من ذبح الفرخ النائم فى عينيك الخضراوين ؟؟

من صادر خاتمك السحري وقص ضفائرك الذهبية ؟؟ (٦)

ولم يلبث أن نسي بيروت العاصمة ، وشرذ بخباله ، وراح يصورها – كالعادة – امرأة متهتكة فى الفراش :

نعترف أمام الله العادل

أنا راودناك ...

وعاشرناك ...

وضاجعناك ...

وحملناك معاصينا ٠٠٠

نعترف الآن بأنك كنت خليلتنا

نأوى لفراشك طول الليل ٠٠٠

وعند الفجر ، نهاجر كالبدو الرجل ٠٠٠ الخ (٧) •

فهل من السياسة ، رؤية المرأة - كخدمة جنسية - فى كل شىء ،
وحتى فى الرجل نفسه ؟؟

أما « الضوء الأحمر » فى قصيدته (السياسية) المشار اليها ،
فترمز الى الخطر ، والمنع ، وقيود الاغصاب والقسر التى يفرضها الحكام
العرب على شعوبهم • ولأن الشاعر يخاف على نفسه ممن حوله ممن
حكام عرب : قد يكونون أشد جهلا وبطشا ، فانه يؤكد - صراحة او
ضمنيا - على أنه يقصد الحكام البتروولين (الهمج) ، وشعوبهم الأكثر
(تخلفا وحيوانية) :

أنت لو حاولت أن تقرأ يوما

صفحة الأبراج ٠٠

كيف تعرف ما حظك قبل النفط ٠٠٠

أو حظك بعد النفط ٠٠

أو تعرف ما رقمك ما بين طوابير البهائم ٠٠ (هكذا ٩٩)

لوجدت الضوء أحمر • (الديوان ص ١٩٥) ٠٠٠

لا تسافر ٠٠

بجوار عربى بين أحياء العرب !!

فهم من أجل قرش يقتلونك •

وهم - حين يجوعون مساء - يأكلونك •

لا تكن ضيفا على حاتم طى ٠٠

فهو كذاب ٠٠

ونصاب • (الديوان ص ٢٠٠) ٠٠

هل هذا هو الشعر الذى يجمع نظائره فى مجلدات ، ويوصف كتابه بخط عريض ، أنه سياسى ؟؟ يبدو أن الهجائين القدامى كانوا شعراء سياسيين من الطراز الأول ، دون أن يدروا أو يدري مؤرخوهم !!

والا ما الفرق بين هذا الشعر المنعوت (ظلما) بالسياسية - وشعر الهجائين فى مختلف عصورهم ، الا فى الخصائص البدهية ، كالمزاج الشخصى ، وروح العصر ؟؟

قال الحزبن الكنانى :

مواعيد عمرو ترهات ووجهه

على كل ما قد قيل فيه دليل

جبان ، وفحاش لثيم مذم

وأكذب خلق الله حين يقول

وقال محمد بن مكرم :

ان زمانا أنت مستوزر فيه زمان عسر أنك
يذمك الناس جميعا، فما يلقاك منهم أحد ويحمد

وقال الصابىء :

يا جامعا لخلال قبيحة ليس تحصسى
نقصت من كل فضل فقد تكاملت نقصا
لو أن للجهل شخصا لكنت للجهل شخصا

وقال حافظ ابراهيم :

لا تعجبسوا فمليكم لعبت به أيدى البطانة وهو فى تضليل
انى أراه كأنه فى رقعة الشطرنج ، أو فى قاعة التمثيل

وهكذا تدخل قصيدة « الضوء الأحمر » - ومثيلاتها التى يعدها القبانى ومناصروه من السياسيات - ضمن حدود الدائرة الضيقة فى موضوعاته .

أما الدائرة الثانية - الأخرى - والأكثر اتساعا ، فلا تزال هنا فى هذا الديوان - كالعادة - تستأثر بكل مركبات الضوء والصوت والألوان، لأن مساحتها العريضة ، محجوزة دائما لأفانين الغزل الحسى ، حيث تعظم قدرات الأنا الجنسية فى المخدع ، وفى المقاهى ، وعلى أرصفة الشوارع أحيانا .

والقاء نظرة على عناوين قصائد الديوان الغزلية الاحدى والعشرين،
 تنبىء بمضامينها المسبوقة فى الدواوين السالفة : معها فى باريس - من
 يوميات تلميذ راسب (فى الحب) - من يوميات رجل مجنون - فاطمة فى
 الريف البريطنانى - مع فاطمة فى قطار الجنون - فاطمة فى ساحة
 الكونكورد - أحبك ٠٠٠ أحبك ٠٠٠ وهذا توقيعى - امرأة تمشى فى
 داخلى - لأرى أحدا سواك - على عينيك يضبط العالم ساعاته - انها تثلج
 نساء ٠٠٠ النخ وهذا يشير الى أن الشاعر بمعانيه وأدوات تعبيره ، لا يزال
 مجمدا ، منذ الأربعينيات والخمسينيات ، وأنه - رغم تجاوزه الستين -
 لا يزال مواظبا على تغذية أناه ، بما يحقق رغبته اللحوق فى دوام الاستحواذ
 على اعجاب نوعية معينة من النسوة بمغامراته الجسدية، وفى الخوف المستمر
 من أن يتنحى الشيوخ عن محيط اسمه ، فيهدد الاحباط نرجسيته . ومن
 ثم ، فهو حريص دائما على التماذى فى اثبات وجوده بأقصى ما فى طاقته .
 وهذا ، يحمله على المبالغة الشديدة ، والتحول حول الموضوع الواحد
 الأثير ، وتعظيمه ، والتهويل فى شأنه . فعندما يأتيك ضيف عزيز للمرة
 الأولى ، تكرمه كثيرا . وفى زيارته التالية - وحفظا على شعوره كغريب -
 يأخذ الاكرام فى التزايد حتى التطرف الممجوج .

وهذا الموقف المتحمس دائما لارضاء نزعات الغير - ونزعتة أولا -
 جعله يجذب أسمى قيم فى حياة الانسان من سمائها الى أرضه ، ويربطها
 بالمرأة المعشوقة ، بما فى ذلك : الله - الصلوات - الملائكة - الرسل -
 الفردوس - الجحيم - الآلهة - العباداة - التفانى - الوجد - الاستشهاد -
 التصوف - الايمان - الخلائق ٠٠ النخ . وهذا يدل على أن الشاعر واقف
 عند حافة الحواء ، والفراغ اللانهائى ، وأنه أفلس، ولم يعد لديه ما يستجده :
 « أشهد أن لا امرأة الا أنت » ، ثم ماذا بعد هذه الوحداية المستحيلة على
 الغير ؟؟ ، وفاطمة « أعظم أعمال الله » (ص ١٦١) ، ثم ماذا بعد ذلك ؟؟
 و« استشهدت آلاف المرات من أجل وصالك » (ص ٣٤) . و« هى
 لاتمحو ذنوبى ، والله فى عليائه يمحو الذنوبا » (ص ٣٦) . و« لماذا
 صلبتنى ، وهى تدرى أننى أعبدتها من رأسها حتى الأصابع » (ص ٦٦) .
 و« ان حبنى لك ياسيدتى أشبه فى يوم القيامة ٠٠ من ترى يقدر أن يهرب
 من يوم القيامة؟؟ فاقبلى ما قسم الله عليك ٠٠٠ بايمان عميق ٠٠ وابتسامة ٠٠
 واتبعينى » (ص ٨٦) . « وناهداك ٠٠ أجيبى ، من أذلها ؟؟ ٠٠٠ وحين
 كنت أنا ٠٠٠ لله ماسجدا » (٨) ٠٠٠ النخ

ومما يلاحظ أيضا على مخزونات الثلاثية التى ظهرت فى الديوان
 الذى بين أيدينا ، أنه بالرغم من تطور عمر الشاعر بخبراته ، لا يزال يتعبد
 تحت نهود النساء ، على النحو الشكى والأسلوبى والمعنوى ، الذى كان

يتعبد به فى صباه الغمر منذ مايزيد على أربعين عاما • وكان من المأمول أن يتطور حتى بموضوع النهد - الأثير عنده الى حد الهوس المصطنع - الى آفاق أرحب وأعمق ، تؤكد اكتساب الخبرة ، ومهارة الصنعة ، وانصهار التجربة الشعرية فى مجال متطور من المحسوسات والمعنويات • فتوصيف النهد فى الكناية والاستعاره ، لايزال هنا ، يعيش فى نفس التعبيرات الفجة المباشرة ، مع مايجاوره من أعضاء أنثوية أخرى • ولأننا فى عالم محدث مجنون بالأرقام والاحصاءات ، فاننا نجد كلمة (نهـد) - التى خلدها فى عنوان ديوان له سابق - تتكرر هنا ، مايزيد على ثلاثين مرة ، حتى ليتمكن أن نعثر بها مرة ، أو مرتين ، أو ثلاث مرات ، فى المقطوعة الشعرية الواحدة • انها كلمة متسلطة بشكل استبدادى مزمن على ذهن الشاعر • ولو كان فرويد حيا ، واطلع على عربدها المتوحشة فى عقل الرجل وعاطفته ، لصرف كل عمره لدراسة علاقة بعض الرجال بأمهاتهم • ومن أمثلة ذلك :

- « لم يرض عنى نهـداك » (ص ٩) •
- « والناهدان فى حالة استنفار » (ص ١٨) •
- « هل بين نهديك - حقا - يسكن القمر ؟؟ » (ص ٢٣) •
- « نهـداك كان بودى لو رسمتهما » (ص ٢٣) •
- « قد تفرغت لنهـديك تماما » (ص ٣١) •
- « فأنا أعمل نحاتا بلا أجر ، الـدى نهـديك » • (ص ٣١) •
- « ماذا يبتغى النهـدان منى ؟؟ » (ص ٣٢) •
- « أنا منذ السنة الألفين قبل النهـد » (ص ٣٢) •
- « وأنا قدمت للنهـدين تفاحا » (ص ٣٥) •
- « أطفئ النار التى أشعلها نهـداك » (ص ٣٨) •
- « أريد أن أفاجئ الحـلـمة » (ص ٤١) •
- « والناهد الأحمق ياسيدتى » • (ص ٤١) •
- « اذا ماضرت شبـابـيك نهـديك » (ص ٥٢) •
- « وغطست حلـمة نهـدك بالخمر » (ص ٥٤) •
- « فأطلع من عتمة النهـد فجرا » (ص ٦٢) •
- « حول نهديك يدور » (٦٧) •
- « الشارع الضيق بين الناـهـدين » (ص ٧٤) •
- « تغسل نهـديها النحاسيين » (ص ٧٩) •

- « وأنا معتقل ما بين نهديك » (ص ٨٠)
- « لكى تستوطن فى نهديك » (ص ٩٧)
- « يانهدا يعبق مثل حقول التبغ » (ص ٩٩)
- « علمينى أن أرسم حول نهديك » (ص ١٣١)
- « مرتفعات نهديك الشاهقين » (ص ١٣١)
- « تطالب نهديك بالتححرر » (ص ١٣٥)
- « تحت شمس نهديك » (ص ١٤٦)
- « تضجر فاطمة من شكل نهديها » (ص ١٥٢)
- « مغارته ما بين نهديها » (ص ١٥٦)
- « وتعيننى حارسا على نهديها » (ص ١٥٨)
- « ليشتري أى نهدي أشقر » (ص ١٦٦)

وبهذا التردد المستمر ، يتفاخر نزار قباني ، ويعد نفسه أستاذاً
أوحده فى علم تضاريس النهود • ولا يبرزه فى مجال الاستكشاف الا نظراء
من أمثال كريستوفر كولبوس مكتشف أمريكا ، أو فاسكودى جاما
مكتشف الطريق البحرى الى الهند • ألم يعترف نزار بذلك فى مثل قوله:
« اننى أحفظ جغرافية النهدين ياسيدتى عن ظهر قلب » (٩) •



وهذا يسوقنا الى ظاهرة أخرى ثابتة فى شعر نزار قباني عن المرأة،
ولا تزال ممتدة فى الديوان الحالى • فادراكه للأنثى المستحبة ، يتبلور فى
توصيف مفردات جسمها الخارجى ، والتى نجدها مبعثرة بشكل مقصود
فى قصائده • ولو جمعنا تلك المفردات ، لألفيناه قد أحاط بها جميعا فى
توصيفه ، ولأمكن توزيعها - حسب أهميتها عنده - فى شكل هرمى ،
يبدأ قاع سفحه الأول صاعدا هكذا : الرأس - فالشعر - فالجبهة -
فالاذنان - فالحوارب - فالرموش - فالعينان - فالأنف - فالشفتان -
فالأسنان - فاللسان - فالريق - فالذقن - فالرقبة - فالكتفان • وعندئذ،
يصل السفح عند الذروة الهرمية ، حيث النهدان يتسمان القمة ، وفوقهما
الحلمتان مرفوعتان كرايتين حمراوين ترفرفان فوق مبنى سجن حكومى •
ثم يأخذ السفح الأيسر فى الانحدار نحو القاع ، هكذا : لصدر - فالابطان
بما تتضمناه من حشائش - فالذراعان بأصابعهما وأظافرهما - فالخصر -
فالبطن - فالسرة - فالفخذان وما بينهما - فالركبتان - فالساقان -

فالكعبان - فالقدمان بأصابعهما وأظافرهما • هذا ، باضافة الى ما على جسم المرأة من جلد ، وزغب ، وشامات ، وندوب قديمة ، اثر معارك فراش سابقة •

وباستعراض هذه المفردات الحسية التى يصفها ، يتبين أن المرأة عنده ، مبطوحة على ظهرها دائما • ولذا ، استثنى ظهرها ، واليتيها ، من أوصافه ، لأن فى توصيف ذلك - فى نظر مواضعاته الأخلاقية - عيبا شديدا ، وجرما تعاقب عليه قوانين الأرض والسماء فى الوطن العربى ، على الأقل ، الذى يقرأ أعماله •

وكل فردية من هذه المفردات ، يجانسها الشاعر - فى كثير من الأحيان - بمفرد حسى خارجى ، لتكوين صورة ، أو استعارة ، أو تزويقة بلاغية • فالثديان مرة يمامتان ، ومرة أرنبان ، ومرة ديكان أحمران ، ومرة حصانان ، ومرة خروفان ، ومرة نحاسيان • ألخ • والثغر مرة وردة حمراء ، ومرة من المرجان ، ومرة من الياقوت • وهكذا ، يقاس على ذلك بالنسبة للمفردات الحسية الأخرى •

ولتوسيع نطاق أو زيادة عدد هذه المفردات ، يلجأ الى استخدام مفردات أخرى مقرونة بها ، من حيث الوظيفة النفعية ، أو التزيينية ، أى (متعلقات) المرأة الخارجية ، مثل : القفطان - القستان - البنطال - المعطف - التنورة - ملابس النوم - الجوارب - الحذاء - كم الدانتيل - الأساور - الخاتم - دبابيس الشعر - النظارة - ملاقط الشعر - زجاجة العطر - أحمر الشفاه - الكحل - المرأة - فرشاة الأسنان - كيس المشتريات - حقيبـة اليد - الشرشف - مجلة السيدات - المقص - المبرد • • • ألخ (شئ أشبه بـ « بوتيك » نسائى ١١) •

وبمداومة تحديقه فى كل أجزاء جسم امرأة عريانه ، وفى حاجياتها المنتشرة حولها ، وبتريده النظر فى داخلها (الغريزى) القريب ، أصبحت القصيدة النسوية عنده ، أشبه ماتكون بمركب فزيائى مصطنع ، يخضع تركيبه ، لمهارة ميكانيكية واعية ، محرومة - الى حد كبير - من لمسات الحلم المجنح ، ومن رقرقات الينابيع الانفعالية التلقائية ، التى تنبجس - عادة - من قدرات الشاعر الملهم • ولهذا ، يسهل استيعابها ذهنيا ، كاستيعاب أخبار فى صحيفة يومية •

ان نزار قبانى - بلاشك - شاعر حساس وموهوب ، ولكنه حول نفسه بنفسه والنفسه الى جهاز كومبيوتر ، يخرج بين الحين والآخر ، قصائد شبه قالبية ، تتغذى من قاموس شعرى محدود الكلمات والصور ، مطعومة به منذ زمن طويل • لقد سجن طاقته الشعرية - حتى تقزمت - داخل

إطار حديدي من موضوعات المراهقة العاطفية ، ولم يتجاوز - بتلك الطاقة -
 مرحلة الأبوة والجدودية التي كان يجب أن تتحقق . ومن ثم ، أضعف
 الاعتقاد والزمن أي جنوح فيها إلى التحرر . ولو كان قد أطلق شاعريته
 على سجيتها ، لخرجت إلى آفاق أرحب وأبعد من الموضوعات الشعرية
 المتنوعة ، ولما تغنى - وهو في الستين من عمره بنفس المعاني التي تغنى
 بها ، وهو في العشرين ، مع اختلافات قليلة في التركيب والروح العامة .
 فهو هنا - بالذات - لا يزال يردد أناشيده دون جوانيه ، على نفس القيثارة
 العتيقة :

أفتح جميع أزرار قميصي

وأتركهن يتزحلقن على هضابي

ويغتسلن بمياهي

ويرقصن في غاباتي

وينمن آخر الليل كالطيور فوق أشجارى . (١٠)

إن الإصرار على الارتباط بموضوع المرأة - عاشقة ، أو معشوقة ، أو
 مرفوضة ، أو مستباحة ، أو مستذلة ، طوال سنين عديدة - أمر مستهدف
 في ذاته ، لأنه القطب المغناطيسي - ماديا ومعنويا - والذي يجذب إليه
 نوعية خاصة من زبائن القارئ ، مثلما تجذب أفلام الجنس السريية ،
 مجموعة خاصة من اللاهين المتبطلين . فلا يزال شاعرنا - أو صبيينا المسن -
 يقول هنا :

اشربي شيئا من الخمر معي

اشربي شيئا من الفوضى معي

اشربي حتى تصيري امرأة

واتركي الباقي عليا (١١)

وبعد هذا المطلب ، يروح الشاعر ينعي إلى العرب - بل وإلى العالم
 فكر أبناء جيله المتأخر ، ويتهمهم بالتقاعس والبلى ، وغيوبة التحشيش ،
 بينما هو يكرس كل إمكاناته - على مدى الأعوام - لتغذية الأخيلة المبتسرة
 بمشتق لغوى من الأفيون ، ويسقى خدرهم رائحة عرق امرأة هلوك في
 الفراش . . . ألا فليسقط الشعر - بل كل الشعر - إذا كان سيتحول
 جميعه ، إلى دخان عطري يخدر الأدمغة ، ويتسلل في العروق الغضنة
 كالسهم .

كان من المتوقع - هذا الديوان ، أو الكتاب الأربعين - أن يكون الشاعر قد تنحى - ولو قليلا - عن مقعد العزف الرتيبى ، على وتر العلاقة الجسدية ، بين امرأة مبهورة ، ورجل - دائما - مستأسد ، ومستظرف ، ومستكبر ، ومنهوم .

كان من المتوقع - مع التجريب وخبرات الزمن - توافر عنصرى النضج والتطوير . ولا يزداد مستوى معالجة الموضوع الواحد هشاشة ، وانصهارا بسن وتجارب البادئين ، التى لم تستدل بعد ، على منطقة التفلسف ، والعاطفة المعلقة ، التى تزيد شعر المقترين من طرف الحياة التى على وشك الانتهاء ، نضجا ، ودفا ، يتسرب الى القلب والعقل ، فيثير فى النفس فيضا من الأحاسيس الجميلة ، والأخيلة النبيلة .

ان معظم شعراء جيل نزار قبائى ، أو السابقين عليه ، أو المتأخرين عنه قليلا - كنازك الملائكة ، والسياب ، والبياتى ، وصالح عبد الصبور ، وأدونيس ، وغيرهم كثيرون - قد اتجهوا - كحركة نمو تلقائى - نحو الرمزية الموحية ، واللغز العاطفى ، واللمسات الصوفية العميقة ، بتجارب الحياة ، حتى ولو كان موضوعهم علاقة الحب الذى يعتبر - بلا شك - من أسمى العواطف البشرية . ترى ، ماهى نوع الأحاسيس التى تثار داخل امرأة عربية ، وهى تسمع شاعرها العجوز يفتح فى أذنيها دائما ، بمثل قوله :

اجلسى حتى نتفاهم

على أى جزء من أجزاء جسدى

سنتوقف فتوحاتك ؟؟

وفى أى ساعة من ساعات الليل ،

سنتبدأ غزواتك ؟؟ (١٢)

هذا الخيال الشعرى النزوى ، الذى نذره شاعرنا لمخدع المرأة ، طيلة ما يزيد على أربعين عاما ، كان يتوقع له - مرة أخرى وليست الأخيرة - أن ينطلق فى كل الأجواء الرومانسية والواقعية والرمزية والانطباعية ، أن ينطلق ، بأجنحة الحس العميق بموجودات الحياة الملموسة والمحسوسة ، وأن يخوض فى مراتب أعماق : الطبيعة ، والعذاب ، والندم ، والبشرية ، والحنين ، والموت ، والضيق ، والخير ، والعبت ، والملل ، والتراث ، والحياة ؛ والفوضى ، والظلام ، والجمال ، والمجهول ، والحق ، والسموات والآخرين ، واللانهاية ، والجياح ، والقحط ، والغناء ، والأبدية ، والغابة . . . الخ .

الحصاد - ٢٠٩

ألا تصلح تلك موضوعات قائمة بذاتها للشعر ، بدلا من أن تبقى فى ذهن شاعرنا ، كلمات نحيلة مضعضة ، تنتظر عند الأعتاب طويلا، كى تستخدم فى تزويق كناية ، أو تشبيه ، يتعلق بمغامرة جسدية أو نفسية مع امرأة، تكررت مع مئات الصور حتى الملل ؟؟ ألا ماألطف أن نتذكر هنا فجأة ، اعتذار العباس بن الأحنف لحبيبته عن التكرار الذى اضطر اليه :

أميرتى ، لا تغفـرى ذنبى فان ذنبى شـسـده الحب
حدثت قلبى دائما عنكمو حتى قد استحييت من قلبى



● ثوابت أخرى ●

ومن الملاحظ أيضا ، أن دوام معاشة الشاعر للموضوع الواحد ، وتكرار القول فيه ، كان ولا بد وأن يفضى به الى تقارب ملامح كثير من القصائد ، تقاربا شديدا ، حتى لتبدو وكأنها مخلوقات خرجت من قالب واحد ، ولكنها تباينت من حيث لون الجلد الخارجى وتاريخ الولادة . ومن ثم ، يمكن أن نضم ثلاث أو أربع قصائد غزلية – من الديوان الحالى – ونقرأها – بلا عناوين – دفعة واحدة ، دون احساس يذكر ، بوجود فجوات شعرية ، أو تخلخل فى الوحدة العضوية لكل قصيدة اذا كان فيها ما يسمى بذلك .

ومن الممكن أيضا ، تشكيل قصيدة واحدة من مختارات مختلفة من عدة قصائد . بل ومن الممكن – كذلك – الخروج بقصيدة جديدة من قصيدة واحدة معينة ، بعد اعادة ترتيب بعض فقراتها ، أو مقاطعها . وبعض هذا التفكك فى تركيب (القصيدة) ناجم – الى حد بعيد – عن عملية التصنيع الآلى لجزئيات تشبيهية براقية شبه متفرقة ، وتعتمد صياغة صور شعرية خاصة ذات نفس قصير ، على منوال واحد ، طبقا لمواصفات مسبقة ، أملتها ارادة الأنا الشعرية المتحكمة التى لا يرضيها الا ما يرضيها لذاتها هى ، لا لموضوعية العمل الفنى ، حتى ولو خرج كل أفراد العائلة الواحدة مكرورى الملامح ، والخصال ، والزى ، وتنفسوا نفس الهواء . لذا ، لم يكن من الغريب أن تجيء الصور ، أو الكنايات ، أو الاستعارات ، أو التركيبات اللغوية ، شبه متقاربة فى السمات والقسمات . وحين لا تكون متشابهة تماما ، فهي توحى بأنها ذكور واثاث العائلة الواحدة ، كما يزعم بعض علماء الوراثة . ولولا ضيق المساحة هنا ، لأجريننا – فى سهولة – عملية

تهجين بين عدة قصائد ، وخرجنا بوليد شعري (مستجد) ، ربما كان أحسن خلقه من أصوله التي نشأ عليها .

وتكرار الموضوع الواحد ، لم يؤد الى تشابه القصائد أو ايهاء بتشابهها فحسب ، وانما انزلق - أيضا - الى تكرار بعض الصور الشعرية ، أو تطابق بعض المجازات ، أو تشابه بعض الكنايات .

وهذه الظاهرة التكرارية ، يمكن تلمسها في الدواوين السابقة على نحو أوسع ، بينما يمكن القصر على التمثل بها من الديوان الذي بين أيدينا . فعبارة « أعشاب صدرى » تكررت في الديوان الحالى ، وفيما سبقه . فهو يقول : « تنامين على أعشاب صدرى » (ص ٨٢) ، ثم يقول في قصيدة أخرى : « أقامة سعيدة فوق أعشاب صدرى » (ص ١٢٠) .

وعندما يقول « أنا منذ السنة الألفين قبل النهدي » (ص ٣٢) ، نجده يقول في موضع آخر من نفس الديوان : « أنا منذ السنة الألفين قبل الشجر » و « أنا منذ السنة الألفين قبل الحيل » (ص ٣٩)

ويعاوده نفس التعبير عندما يقول : « صار الناس يقولون : السنة الألف قبل عينيها ، والقرن العاشر بعد عينيها » . (ص ١٣٧) . ترى ماهو المقصود بهذه « القبليّة » و « البعديّة » ؟ هل يعنى ذلك بداية التاريخ الانسانى من بداية وجودها ؟؟

وعندما يقول نزار في نفس الديوان : « ونزل شعرك الفجرى معى » (ص ١١٩) ، و « قبل أن يتركنى شعرها الذهبى ويسافر » (ص ١٧٨) ، و « وشعرها الذى كان يسافر فى كل الدنيا » (ص ١٨٥) ، يذكرنا بقوله القريب العهد : « والشعر الفجرى المجنون يسافر فى كل الدنيا » .

وحين يقول : « يا التى تنتشر الشامات فى أطرافها » (ص ٣٩) ، يقترب من قوله : « أقل بكثير ، من عدد الشامات التى تطرز جسدك » (ص ١٣٩) . ولعله بهذا التهويل فى كثرة الشامات ، يكون قد أساء - دون أن يدري - الى صفاء لون بشرتها ، لأن كثرة الشامات على تلك الصور المدعاة ، يعنى أنها مصابة بالتمش على نحو وبائى . وهذا عيب والعياذ بالله . وهذا الدم ، بما يشبه المدح ، نجده فى مثل قوله :

يا امرأة تكسر - حين تمر - جدار الصوت (ص ٩٥)

وهكذا ، بدلا من أن يشبهها - كالمعتاد - بمرور النسيم ، شبهها بطائرة حربية نفثة مزعجة . . . الخ . . .

أما التكرار الذى لا تفسير له ، الا أنه صادر عن رغبة (أصيلة)

فى المتاجرة والربح ، فهو عندما يسمح الشاعر بأن ينتزع من الديوان الحالى ، شعر يملأ ما يزيد على خمس عشرة صفحة ، ثم يضمه ديوانا آخر ، عنوانه : « أشعار مجنونة » ، ينطوى على مقطوعات شعرية سبق نشرها عدة مرات . وهذا الديوان الثانى ، صدر فى نفس الشهر الذى صدر فيه الديوان الذى بين أيدينا . ما معنى أن نقرأ قصائد مكررة ، تنشر مرتين ، فى ديوانين صادرين فى شهر واحد لنفس الشاعر ؟؟

وتتجلى ثلاثة الظواهر الثابتة - التى امتدت وراثيا فى الديوان الحالى - فى استفحال أمر البساطة والنثرية ، حتى منحدرهما عند حافة الركابة والتسطيح . وفى دواوين شاعرنا الأولى ، فاجأنا بالبساطة فى التركيب اللغوى ، والتى تميزت وقتذاك بالسيولة فى التعبير - مهما احتشدت من كنايات - وبالعاطفة الساذجة الصادرة عن نفس غضة ، وخيال طفولى ، يتهجى كلمات عامية ، فصيحة الدلالة . كانت اللغة - عنده - تثب فى حيوية وانفعال ، وتتخطى الحدود التقليدية فى التعبير الشعرى . فلا عبارات اكليشيهية ، ولا التصاقا بقوالب متعلقة شبه متزمته ، وإنما فيض متدفق من العبارات المبسطة البراقة .

ولكن يبدو أن هناك علاقة حميمة بين الاستماتة فى التعبير عن موضوع واحد ، وقدرات الشاعر المستنفذة فى سنه المتأخرة . فقد تبادت ظاهرة البساطة تلك فى تبسيطها وتبسيطها وانبساطها فى تناولها للموضوع الواحد - الذى أخذ يتجأت بدوره من طول التمحك فيه - حتى وصل الأمر الى درجة النثرية المسطحة والتقريبية المباشرة التى قاربت أدبية الأسلوب الصحافى ، الذى يروح يصف - فى صيغة انشائية - حادثة جنسية ، وقعت فى ناد أرسنقراطى . ولهذا ، اذا ما حولنا هيئة القصيدة المرصوفة فى وضع رأسى ، الى هيئة أفقية كسطور نثرية ، كان ذلك أكثر لياقة بها . من ذلك قوله :

« على يدى فاطمة ، تعلمت أن أكون كاتباً جيداً ، ومجارباً جيداً ، كما علمتني أن أحبها جيداً . وعلى يدى فاطمة ، تعلمت أن الليبرالية هى امرأة . وأن الرجل - مهما تثقف - فهو رجل مخابرات » (ص ١٦٠) .

ومن هنا ، يمكن أن يطمئن بعض الصحافيين ، الكاتبين فى أعمدة الخواطر اليومية ، أنهم ينظمون ما هو أشبه بالشعر . كما يمكن أن يرتاح صبية المدارس الثانوية ، وطلاب المعاهد العليا ، أن رسائلهم الغرامية شعر ، من حيث المعنى والمبنى . أليس فى هذا المثال ما يشير الى ذلك ؟ : « فقد نصحنى الطبيب ، أن لا أترك شفتى فى شفثيك ، أكثر من خمس دقائق . وأنا لا أجلس تحت شمس نهديك ، أكثر من دقيقة واحدة ، حتى لا أحترق » . (١٤٦) .

ترى ، هل هذا نتاج التطوير المتوقع للموضوع الواحد الذى ابتداءً
الشاعر حياته به ، أم أن هذا شعرا أعجف ، أصيبت مصادره الخيالية
والعاطفية والفكرية بالتصحر والجدوبة ؟؟ والا ما معنى مثل هذا الشعر
الذى يعبىء به صفحات دواوينه :

« ولا أزال كلما سافرت فى عينيك يا حبيبتي أشعر بالتقصير .
وكلما حددت فى يديك يا حبيبتي أشعر بالتقصير . وكلما اقتربت من
جمالك الوحشي يا حبيبتي أشعر بالتقصير . وكلما راجعت أعمالى التى
كتبتها قبيل أن أراك يا حبيبتي ، أشعر بالتقصير ، أشعر بالتقصير ،
أشعر بالتقصير » . (ص ٤٦) . لماذا ترص هذه المغازلات النثرية
الموزونة فى أعمدة قائمة على جوانب الصفحات اليمنى ، على أنها شعر
جديد ؟؟ يقول ناثرنا الشعرى ، أو شاعرنا النثرى :

« لم يكن فى حسابى أن أكون أشهر العشاق بتاريخ العرب .
وأشهر العشاق فى تاريخ فرنسا . لم يكن فى حسابى أن أدخل الى
باريس بجواز سفر عربى ، وأخرج منها رئيسا للجمهورية » (ص ١٢٦)
ثم ، ولنتأمل منشورات هذا التلميذ الخيالى الخائب ، المقيد فى السنة
النهائية بالمدرسة الثانوية للمرة الرابعة ، والتى أرسلها الى زميل قديم
له ، أصبح الآن فى إحدى الكليات . انه يفاخره فيها بفتاته المعطاءة
السخية ، التى تؤثره ببدنها دون غيره من (الخائنين) :

« وتعجبني مبالغات فاطمة ، عندما تطرد جميع حراسها ، وتعيننى
حارسا على نهديها ، بمرتب قدره عشرة آلاف قبلة فى الليلة الواحدة » .
(ص ١٥٨) .

أهكذا ، يكون شعر أقصى مرحلة فى التطور يمكن أن يبلغها شاعر
غزل ، بعد أن تخطى الستين ؟؟؟

● أنا .. أنا .. أنا ●

وتعتبر « الأنا » التى تجتاح دواوينه السابقة بشكل وبائى ،
ظاهرة أخرى ثابتة فى الديوان الذى نتحدث عنه . فالشاعر - كعاداته
العتيدة - لا يزال ينسب الأفعال والأسماء وكل المغامرات الدون جوانية
الى نفسه هو ، صراحة أو ضمنا . فالأنا - كالورق وحروف الطباعة -
هى التأسيس والأساس لكل قصائد الديوان ، منذ هفتتحة ، وحتى
خاتمته . انها مدغمة أو ظاهرة - أبرز كائن فى مفرداته الشعرية : أنا -
وانى - وأنى - ولكننى - وكأنى - وسلطنى - وسلطانى - وقرارى -

وحين أكون - وأعمالى الشعرية - وقصائدى - وقميصى - ومليكى -
 وحبيبى - وثوراتى - وفتوحاتى - وأمجادى - وكان بودى - وقدراتى -
 وتاريخى - وتصرفت - وما دمت لى - وأعمل - وأعرف - وأقتل - وأحطم
 - وأطعن - وأستلقى - وأرفض - وأطعمتها - ونصيحته اليك - وعندى -
 وأريد - وفنى - و « تنهجانى بكل لغات الأنوثة » (ص ١٢٤) ، و « ليس
 من المعقول أن أضحك بشفتيك » (ص ١٣٢) ، و « أنى محاط بالنساء »
 (ص ١٣٦) ، و « أنا أضع فى عروة ثوبى » (١٤٢) ، و « أنا أهم رجل
 يحبها » (١٦٢) ، ولقد « أسقطت بالكلمات ألف خليفة » (ص ٢٠) .
 « فتشرفى بهواى كل دقيقة ، وتباركى بجداولى وبذارى » ، و « أنا جيد
 جدا اذا أحببتنى » فتعلمى أن تفهمى أطوارى » (ص ١٨) . و « استسلمى
 لارادتى ومشيتى » (ص ١٤) و « أنا فى الهوى متحكم .. متسلط »
 (ص ١٤) و « أنا لا أفكر » .. (ص ١٣٦) ، و « أنا أمشى بين الفاندوم
 والمادلين » . (ص ١١٨) و « أنا فى ساحة الكونكورد » (ص ١١٦)
 و « أنا فى الغرفة الخضراء » (ص ٧٨) و « أنا الآن فى لحظات الجنون »
 (ص ٥٤) ، و « أنا قدمت للنهدين » (ص ٣٥) . الخ .

وبهذه الأنوية ، يوهم قارئه ، أنه (شخصيا) صاحب التجربة
 الغرامية التى يخوضها غازيا ، ومتكبرا ، وحالما . والمرأة التى لا توقع
 صك العبودية ، وتأبى دفع الجزية من جسمها وكبريائها ، يصدها بتيه
 الأنا ، ويمشى فوق بقاياها :

فانى أكره كل امرأة

تستعمل الرجال للتجميل

لست أنا .. لست أنا

الشخص الذى تعلقين فى الخزانة . (ص ١٠٨) .

أما المرأة المستضعفة التى تسوقها قلة حيلتها الى عرين الهزبر ،
 فلا بد من التهوين من شأنها :

اذا كنت تحسين بأصوات الندامة ،

أبحثى عن رجل ،

يملك القدرة والصبر . لثيف حمامه .

فأنا من قبل .. ما حاولت تثيف حمامه .. (ص ٨٥) .

وتلك الأنا الملحاح المفروضة بصفة مستمرة على التجربة الشعرية،
 خلقت هالة موهومة من (الزيرنساوية) ، فى خياله هو أولا ، ثم فى

خيال الغير من القارئ المحدودى التذوق الشعري • وكلما أحس الشاعر بهالة الإعجاب ، راح يستमित فى اختراع مواقف غرامية ، وعلاقات لغوية من الاستعارات والكنائيات ، تتخلق نرجسيته فى صميمها ، تقلده صفة المتغير الخبير :

لماذا لا تتلمذين على يدى ؟؟

اننى أعرف كل شئ عن النساء •• والنباتات المتسلقة •

اننى أعرف كل شئ عن العناصر الأربعة (١٣) •

وهذه المعرفة بالطبع (شخصية) بحثة :

جسدى المدينة •••

فادخل من أى باب شئت أيتها الأميرة ••

وتصرفى بجميع ما فيها •• ومن فيها ••

وخلينى أنام •• (١٤)

هل يمكن أن تستقل تلك الصورة فى ذهن القارئ ، وتوضع بذاتها بعيدا عن (شخص) الشاعر الذى يلح بأناه ؟؟

كلما دخلت الى بيت امرأة

خرجت الى من وراء الستائر

كلما مارسيت الحب مع امرأة أخرى

حبلى أنت !! (١٥)

وبمثل هذه الأنويات الشمشونية ، يقتنع القارئ أن شاعره - يلحمه وعظمه ودمه - هو الرجل الفحل الذى تلهث خلفه العاشقات المتيمات ، ولا تكف أصابعه عن العبث بشعورهن ، ونهودهن ، وبطونهن ، وأفخاذهن ، بينما تروح عيناه الوحشيتان - وقت الراحة - تهتك - كالمبضع - بضع اللحم فيهن •

ولكن عندما يتماوت - فى بعض شعره - ويستضعف أمام كبرياء أحدهن ، ويطلق لها بخور الضراعة ، وتسايح الابتهاال ، فلاحساسه بالضعف ، وقدرتها على اكتشاف واقتحام الجانب المازوشى فى أناه •

أما امكانية الزعم بأنه شاعر شمولى (أو عالمى)، يتحدث عن الرجل المطلق ، وعلاقته الجنسية بالمرأة المطلقة ، وأنه هو شخصيا برىء ، فهو قول سطحي ، ويمكن أن يدعيه كل كاتب محدود القدرة على التعبير الموضوعى فى أى شكل أدبى يعالجه • فالتعميم المطلق هنا ، مستحيل

الفرض ، لأن التجارب شبه ثابتة وأشبه بالذاكرة الشخصية ، وتعيش بين خطين ضيقين محدودين . كما أن ذاته هو - كشاعر - مورطة دائما - بساديتها ومازوشيتها - في تلك التجارب التي يشير بها الى نفسه دائما .

ان نزار لا يتحدث عن تجارب جنسية عريضة ، تمارسها أنواع شتى من الرجال والنساء في مختلف الظروف ، والمواقف ، والأعمار ، والبيئات . ان ذلك يستحيل على طبيعته الشخصية ، ولأن الدخول في لب تجارب الآخرين الجنسية وتشريحها وترجمتها الى تعبير فني ، كان يمكن أن يحوله الى معالجة تصرفات (أشخاص آخريين) في أدب موضوعي ، كالقصة أو الدراما مثلا . وإنما تظل التجربة الشعورية عنده ، ذات طابع شخصي بحث ، لأنه يتمسك بنسبتها اليه حتى لا ينأى عن ذهن قارئيه ، الذين يمكن أن يطردوا شبح عنثرياته الشخصي من أحيلتهم .

ولنتأمل هذه التجربة التي يستحيل على قارئه الملمن ، أن يحيلها في خياله الى مغامر غائب :

كل ما يمكن أن أفعله في مخدع الحب
فعلته ..

كل ما يمكن أن أحفره في خشب الورد
حفرت ..

كل ما يمكن أن أرسمه
من حروف .. ونقاط .. ودوائر
قد رسمته

فلماذا تستهينين بتاريخى ؟؟
وقدراتى وفنى ؟؟

أنا لأفهم حتى الآن ياسيديتى
ماهو المطلوب منى ؟؟

يشهد الله بأننى

قد تفرغت لنهديك تماما

وتصرفت كفناني بدائي

فأنهكت وأوجعت الرخاما

فأنا أعمل نحاتا بلا أجر لدى نهديك . (الديوان ص ٣٠ - ٣١)
فهل يمكن أن توحى هذه المغامرة بأنها معزوة الى (الهو) ؟؟ أى

الى تجربة رجل ما ، فى ظرف ما ، فى فراش امرأة سوداوية الجنس؟؟
وانها – أى التجربة – تشكيل موضوع خارج الذات؟؟ وما الحيلة عندما
يتباهى الشاعر بمثل تلك التصريحات :

« ماكتبته عن المرأة لم يكن اختراعا أو تأليفا ٠٠ وانما هو معاناة.
(ميدانية) حسب الاصطلاح العسكرى » (١٦) ٠

« أما أنا فأدخل الحب بكامل ملابس الميدان ، فاما أن أنتصر ٠٠
واما أن أنتقل لرحمة الله ٠٠ لقد سبق أن قلت ، أنه لا يستطيع أن يتحدث
عن البحر الا من غرق فيه ، وعن النار الا من احترق بها ، وعن العشق
الا من مات عشقا ٠ أما الكتابة عن امرأة لا نعرفها ، فتزويد لا تحتمله
الورقة ، وكذب يعاقب عليه القانون » (١٧) ٠

كما أن ترديداته العديدة فى شعره ، والتي يصف فيها (نفسه)
بأنه شاعر ، وملهم ، وصاحب كلمة جميلة ، وعبارة منمقة ، لا يمكن أن
تنسب الى الرجل المطلق الذى يتمسح هو فيه . كى يخلص نفسه من
تهمة الكازانوفية ٠

ولنلتقط من ديواننا الذى بين أيدينا عينة بسيطة :

« يا من تخطط قصائدى ثوبا لها » (ص ١٠) ٠ « وباسم الذين
يعانون من ذبحة القلب ، أرجوك لا تذبحينى » (ص ٦٤) وهنا اشارة
الى مرضه الشخصى ٠ « فأنا دونك يا – سيدتى – لست بشاعر » (ص٧٩) ٠
« كم صار جميلا شعري حين تثقف بين يديك » (ص ٩٨) ٠ « اياك أن
تستغلى قصائدى فى غرض التجميل » (ص ١٠٨) ٠ « لا أحد قرأ
قصائدى عنك ، الا وعرف مصادر لغتى » (ص ١٣٠) ٠٠٠ الخ ٠٠ الخ ٠

فهل كل رجل على الاطلاق شاعر؟؟ أم أن المقصود بكل الأنات وكل
التجارب الجنسية والعاطفية المنسوبة اليها ، هو الشاعر المتحدث؟؟

وهكذا ، لا تعنى الأنا المتفشية فى الديوان ، الا الأنا الشخصية ،
ولا تعنى أنا الآخر ، كما يحلو للشاعر أن يدعى ، أحيانا ٠ ولهذه الأنا
نصيب كبير فى شهرته كشاعر شهريارى ٠ اذ يتخيل معظم قارئيه – كما
المحنا – أن تلك المغامرات الاكروباتية فى حلبة المخدع ، ظلال لحقائق ٠
بينما هى – بالطبع – توهمات شعرية ، لا تعبر عن سلوك شخصى ٠
ومن ثم ، يمكن تفسير هذه الأنوية المستشرية فى شعر نزار الى درجة
الطغيان ، فى ضوء دافعين :

الدافع الأول : يتمثل فى الرغبة النرجسية فى تأكيد الذات
وتصعيدها الى آفاق الشهرة واللمعان ، مما يستحوذ على انتباه الآخرين ،

وامتصاص ذواتهم • ويصحب ذلك - بلا شك - تحقيق عائد مادي مجز •
والا - مرة أخرى - لماذا تنغرس الأنا دائما في موضوع واحد ، وصل
- بدوام المضغ فيه - الى حد التهرؤ والبلى ؟؟ بل وأصبحت الأنا والموضوع
الفردى شيئا واحدا ، أشبه بقضية مبدئية خطيرة ، يستमित صاحبها في
نشرها وتعميقها في النفوس ، والاستشهاد في سبيلها وكأنها دعوة الى
الحرية ، أو الديمقراطية ، أو الاشتراكية ، أو المساواة !!

أما الدافع الثاني ، فقد يكون مبعثه قحطا عاطفيا ، يعاني منه الشاعر
شخصيا بسبب وجود فجوة نفسية قديمة تتعلق بالجنس ، وتحتاج الى
عملية اشباع وردم • ومن هذا المنطلق ، قد يكون الأمر افلاسا جسديا
يجاهد صاحبه في التستر خلف أردية فرسان العصور الوسطى الحديدية •
واذا كان للشاعر - بلا شك - تجارب نسائية شخصية في عالم الواقع ،
فهى محدودة ، ولا تكفى لرأب الصدع الجنسي الذي بداخله ولا يطلع
عليه أحدا غير شعره الذي يصارحه بكل ما يتمناه ويعجز عن تحقيقه •
ولذا ، راحت أناه تبتكر مخلوقات نسائية في شعره ، على نسق ترضاه
ويرضى أصحاب الصدوع النفسية المشابهة • ولنسمعه يصارح بقوله :
« والذي يقول لك انه خرج ليلة الأمس ، مع عشر نساء •• فاعرف انه
الم يخرج مع أحد •• وأنه نام وحيدا في فراشه » (١٨) •

وهذا الاعتراف بعطش مجرد لغراميات مستحيلة ، يمكن أن تتجسد
في حياة (ممثل) من الدرجة الثانية ، مضطر الى أن (يكسب) (عيشه) ،
ويرضى نفسه (بالشهرة) ، فيلعب (طيلة عمره) دورا ثابتا (ملك شاب)
(زير نسائي) فوق خشبة المسرح ، أمام جمهور من (المراهقين
والمراهقات) • وفي نهاية العرض ، وبعد انسداد الستارة ، وموات
التصفيق ، وانطفاء الأنوار ، يعود (وحيدا) الى غرفته الباردة ، بأحد
فنادق الدرجة الثالثة ، وفي ذهنه تتراوح (خيالات) لنساء عديدات
افترسهن افتراسا • وفي الصباح ، يمضه الشوق الجارف ، لأن يأتي
المساء ، كى يتقاضى (أجرا) ، ويلعب نفس الدور ، ويتلقى نفس الاعجاب
من نفس المتفرجين •

وقد تتناظر صورة هذا الممثل - على نحو ما - مع تفسير دوافع
شهر يار العنين ، بطل مسرحية « سر شهر زاد » للمرحوم على أحمد باكثير •
لقد كان الملك يتزوج كل ليلة من عذراء ، ثم يقتلها في الصباح ، حتى
لا تشي للآخرين بعجزه الجنسي • ومن ثم ، تكون المغامرات النسائية
تعويضا • أو تعادلا ايجابيا ، لاحباطات جنسية ، معنوية وفعلية أيضا •

● ثابتة ليست أخيرة ●

إذا ما خلع بعض المثقفين العرب عمائم السلف المحافظين ، وراحوا يدعون - والغليون يتأرجح بين شفاههم - أنهم علمانيون ، أو مستغربون ، أو عصريون ، أو تقدميون ، أو موضوعيون ، فإن تحت جلودهم قيما شرقية حساسة ثابتة . وتترشح تلك القيم - كالنسخ - مع تصرفاتهم ، وهو اجسهم الشخصية التي يخفونها ، خشاة اعلانها ، فتتهدم بالرجعية والتخلف . (ازدواجية الموقف عند المثقفين العرب كما يشاع) .

ومن هنا ، تتناثر في الديوان الحالي - وبالطبع في دواوين شاعرنا السابقة - بعض الصور الشعرية التي تستفز احتجاج تلك القيم . وكان من الأليق مراجعة تلك الصور ، لا بوازع ديني أو أخلاقي ، يمكن أن يتهدم هو الآخر بالتأخر وعرقلة متطلبات جماليات الفن المجردة ، ولكن بوازع الذوق المهذب الذي يتوافر لدى الكثيرين من القارئ العرب بدرجات مختلفة .

هل يقبل هذا القارئ ، أن تعرض مثل تلك الصورة الشعرية على بنات أسرته ، للقراءة والاستمتاع ؟؟

وما الذي نخسر يا أميرتي

إذا طبعت قبلة في الأحمر الخجول (هل هو الثغر فعلا ؟؟)

وما الذي نخسر يا حبيبتي ،

لو نحن صلينا على الرسول ؟؟ (الديوان ص ٥٠) .

ألا تدل تلك الركابة في الذوق ، على حس مغمى عليه ؟؟ وألا يخدش مثل القول التالي حياة الرجل الشرقي ، قبل الأنثى ؟؟ :

تضجر فاطمة من شكل نهديها ،

وتحاول رسمهما من جديد . .

وتضجر من مكان (سرتها) الذي لا يتغير

وتأمرها أن تتحول الى عصفور . (الديوان ص ١٥٢) .

وهذا يدفعنا الى التساؤل :

تري ، هل شعر العالم العربي الحديث بواقعه الحالي ، في حاجة الى أن يكرس شاعر أصابعه طوال أربعين عاما ، للعبث بنهود النساء ، كي ترث الأجيال من بعده تعاليمه وخبراته المنظومة ، وتعمل بها ؟؟

أنت تدرين تماما . . .

• أن خبراتى جميعا تحت أمرك •

• ومهاراتى جميعا تحت أمرك •

وأصابعى التى عمرت أكوانا بها

هى أيضا

هى أيضا

• تحت أمرك • (الديوان ص ٤٠) •

ألا يكفى ديوان واحد من هذا الشعر (العيالى) ، أو ديوانان ، أو حتى خمسة ؟؟ ألم يحن الوقت الذى نتوقف فيه للتطوير ، وتعميق الموضوع ، وفلسفته حتى ولو كان غزلا حسيا ؟؟ ألا يتعلقم الاستماع الدائم الى نفس الأغنية المسجلة على أسطوانة مشروخة ، تجمدت فى ذاتها ، وبذاتها ، وأصبحت كالكائن الواحدى الخلية ؟؟

ان على النقد الراشد ، أن ينبه شاعرنا — أمير الغابة الجنسية — الذى تجاوز الستين — أمد الله فى عمره — الى أن شعره لم يتجاوز فى نموه أربعينيات القرن الحالى أو خمسينياته ، بينما نحن — الآن — فى منتصف ثمانينياته • وأن يبلغه النبأ اليقيني الذى لم يأت به بعد ، لعله يستفيق :

ان النهود التى كانت يانة فى عصر يفاعته ، شاخت ، وتهذلت منذ زمن طويل ، وتلذجت كبالونات الأطفال المفرقة ، بل وتهرات من همجية الاغواء باستخدامها • أما الأصابع التى كانت تعبت بها ، فقد كملت هى الأخرى ، وتضعضت من سأم الزمن ودوام التشغيل العشوائى ، بل وتقفعت •

وبهذا ، انفصمت العلاقة بين النهود والأصابع • ولم يعد الافلاس العاطفى والجسدى يجدى فى تكرار المراحل الصبغانية الماضية •

أما النهود الآنية فهى منتظرة ، أو مشغولة بارضاع العشرات من صغار الوطن المصدوع العقل والوجدان • الصغار الذين ينبتون فى شقوق الأزمات الصخرية ، مثلما يستमित فى كفاحه كى يحيى ، نبات الصبار فى أحواش المقابر الماحلة • هذا ، بينما انصرفت أصابع الرجال الى محاولة بناء شئ أجدى ، وأجمل ، وأنفع ، وأكثر انارة للأحاسيس الانسانية ، والقيم النبيلة •

ان الدوران الطويل فى حلقة الساقية ، قد حقق لصاحبه - أولا وقبل أى شىء - كثرة فى الفلوس ، وذيبوعا فى الشهرة ، ولكن دوارا للرصد النقدى الواعى . كما أن عزف نغمة واحدة طوال أربعين عاما ، يستم الوجدان ، ويعذب العقل والأذن ، ويصبح شبه طازج ، ولكنه يسمى مؤذيا وساما ، حتى ولو كان هذا العزف الرتيبى على مزمار ذهبى .

ثم ، من الذى قال أن الشعر لا يطعم خبزا ؟؟ وقد تباهى نزار قباني ، بأن مقدار ما بيع من كتبه حتى عام ١٩٧٧ بلغ ثلاثة ملايين نسخة (١٩) .

ان الشعر الذى لا يحقق ذلك ، هو شعر المناضلين ، والصادقين مع قضاياهم العاطفية والاجتماعية . أما دكاكين بيع المشعورات الجنسية ، فهى دائما رائجة ، ومكتظة بالزبائن ، كمحلات بيع وتأجيرشرطة الفيديو الجنسية :

ماذا يهملك من أنا ؟؟

ما دمت أحرث كالحصان على السرير الواسع

ما دمت أزرع تحت جلدك ألف طفل رائع

ما شأن أفكارى ؟؟ دعيها جانبا

انى أفكر عادة بأصابعى (٢٠)

ولقد صدق القائل ، فقد تخلى عن عنصر جوهرى فى الشعر . وهذا التخلي ، لا يورث الا الهشاشة والفجاجة ، حتى ولو بلغ الشاعر الستين بعد المائة من عمره . كما صدق - أيضا - المرحوم عباس محمود العقاد عندما قال : « ان نزار قباني دخل مخدع المرأة ، ولم يخرج منه » (٢١) .

المراجع والهوامش

- (١) نزار قباني • الحب لا يقف على الضوء الأحمر • بيروت : منشورات نزار قباني ، ط ١ أيلول (سبتمبر ١٩٨٣) ، ص ١٥٣ • وسيسار الى هذا المرجع هنا ب « الحب لا يقف » • كما سيوضع رقم الصفحة الى جانب الأبيات المستشهد بها من هذا الديوان •
- (٢) المرجع السابق ، ص ١٢ و ١٣ •
- (٣) نزار قباني • المرأة في شعري وفي حياتي • بيروت : منشورات نزار قباني ، ط ١ ، ١٩٨١ • ص ٦٦ •
- (٤) نزار قباني • هكذا أكتب تاريخ النساء • بيروت : منشورات نزار قباني ، ط ٣ ، مارس ١٩٨٢ • ص ١٤١ •
- (٥) نزار قباني • أشعار مجنونة • بيروت : منشورات نزار قباني ، ط ١ ، سبتمبر ١٩٨٣ • ص ٦٧ •
- (٦) نزار قباني • الى بيروت الأثني مع حبي • بيروت : آذار (مارس ١٩٨١) • ط ٣ •
- (٧) المرجع السابق ، ص ٤٢ •
- (٨) أشعار مجنونة • ص ٦٢ •
- (٩) نزار قباني • الأعمال الشعرية الكاملة • بيروت : المجلد الأول ، ط ٢ ، سنة ١٩٧٣ • أشعار • الالتصاق • ص ١٤٧ •
- (١٠) الحب لا يقف • ص ١٦٤ •
- (١١) المرجع السابق ، ص ٧٦ •
- (١٢) المرجع السابق ، ص ١٣٤ •
- (١٣) هكذا أكتب تاريخ النساء • ص ١٤٢ •
- (١٤) المرجع السابق ، ص ٤٧ •
- (١٥) أشعار مجنونة • ص ١٤٠ •
- (١٦) المرأة في شعري • ص ٤٧ •

(١٧) المرجع السابق ، ص ٤٢ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٥٣ .

(١٩) مروان عبد الله . « من اعترافات نزار قباني الجديدة » ، جريدة « **الألوان** » بيروت : ١٩٧٧/٨/١٠ ، ص ٨ . ومن المعروف أن بعض دواوين نزار قباني ، يطوى الواحد منها قصيدة واحدة يمكن أن تشغل صفحة أو صفحتين في كراسة ، ولكنه ينشر كل بيت أو بيتين في صفحة مستقلة من الديوان . ومن ثم ، تتخذ . القصيدة - رغم قصرها - صفة الكتاب . من ذلك مثلا قصيدة « سامبا » ، أو كتاب « سامبا » عندما يحصى هو عدد كتبه . كما أن الخواطر الصحافية ، أو الأحاديث العابرة التي تجري بينه وبين أحد الصحفيين يطويها في كتاب مستقل . ولهذا ، يفاخر نزار قباني بأن له أربعين كتابا على الأقل . (١٩١) .

(٢٠) أشعار مجنونة . ص ٥٦ .

(٢١) المرأة في شعري . ص ٨٠ .

اية كلاسيكية ؟؟

أية كلاسيكية؟؟

ان كلمة كلاسيكية classicism ، مصطلح أوروبى وافد على الثقافة العربية المعاصرة ، ضمن المصطلحات التى لما تنزل فقد ، دون متابعتها متابعة فورية بالترجمة الدقيقة ، أو التعريب المقرون بالتفسير الصحيح ، الذى يقيد دلالاتها ، ويحصر مجالات استخدامها قبل شيوعها واستيطانها . ومع أن الكلمة – بجرسها الغربى ورسمها الهجائى العربى – تتسرب فى غالبية بحوث النقاد الذين يضطرون الى التعامل معها، فان بعض المحافظين من أدبائنا المعروفين – كالمرحوم أحمد حسن الزيات – قد استخدموا لفظة « الاتباعية » فى مقابل « الكلاسيكية » ، و« الابتداعية » عوضا عن « الرومنسية » . ولكن لايزال هذا الاستخدام محدودا ، ولم يشع ، بل ولم يضع المصطلح المترجم فى قنواته الشرعية ، التى يمكن أن يردها الباحثون فى آدابنا ، عند رصد ظواهر فكرية معينة ، تنطوى تحت مدلولها العام .

وكلمة « الكلاسيكية » ، يحسن تجريدها – اذا ما اضطررنا الى استخدامها – من حروف التنسيب أو التوصيف الافرنجية ، واللجوء الى جذرها الأصيلي class عند التنسيب العربى ، كى تصبح « الكلاسيكية » ، اللهم الا اذا أبقينا على نطقها الوافدة به ، تحت شعار الرخصة المعروفة : خطأ شائع ، خير من صواب مهجور .

وهذا المصطلح ، حار أصحابه الشرعيون فيه ، واضطربوا فى أمره، بسبب تعدد دلالاته القديمة والمستحدثة . أما نحن المستعيريه ، فاننا نستخدمه – على نحو مغاير – استخدامات جزافية بلا حرج ، أو ايهامية دون معاناة من احساس بالمسئولية الأدبية .

فقد نجد من يصف بالكلاسيكية الشعر الجاهلى – مثلا – أو « العقد الفريد » لابن عبد ربه ، أو « طبقات فحول الشعراء » لابن سلام ، أو

« فقه اللغة » للشعالبي ، أو « حسن المحاضرة » للسيوطي ، وذلك استناداً الى معنى التراث ، أو البعد التاريخي المبهم الامتداد .

وقد نجد من يصف بذلك - أيضاً - الشعر العمودي العربي على نحو مطلق ، حتى ولو كان منظوما الشهر الماضي ، وذلك على أساس مناقضة صيغته الشكلية التقليدية ، بصيغة الشعر اللا عمودي ، أو ما يسمى بالشعر الحديث - أو الجديد - كتسمية مجازية قاصرة .

كما نجد من يطلق الفظة « الكلاسيكية » على أعمال بعض المحدثين من الأدباء والفنانين : كمسرحيات أحمد شوقي ، أو عزيز أباظة ، ونثر عبد العزيز البشري أو مصطفى صادق الرافعي ، وألحان محمد عثمان أو سيد درويش ، ولوحات محمود سعيد أو محمد ناجي . . . الخ . وذلك على أساس القدم النسبي أو الريادة والطليلية .

وهنا ، يحسن التطبيق بإيراد فقرات قليلة على سبيل التمثيل من كتاب واحد متخصص في الموضوع ، وضعه باحثان جامعيان فاضلان (١) .
اذ جاء فيه :

« وتأتى الكلاسيكية غالباً بعد عصر سادت فيه الفوضى ، ونلمس هذه الحقيقة واضحة في الأدبين الفرنسي والعربي وفي غيرهما من الآداب الأخرى ، كالكلاسيكية الانجليزية مثلاً ، فقد أتت عقب ثورة ١٦٨٨ . وجاءت الكلاسيكية الفرنسية بعد فترة طويلة تميزت بالحروب الخارجية والمناقشات الدينية وعدم الاستقرار السياسي والثورات المدنية أيضاً .

وفي مصر جاءت الكلاسيكية عقب اضطرابات طويلة منذ نهاية أيام المماليك والحملة الفرنسية ومجيء محمد علي وحروبه الخارجية ، ثم تبلور المفاهيم الوطنية واشتعال الثورة العربية في نهاية الأمر » (ص ٧) .

كما جاء :

« ونحن نستطيع أن نضع أيدينا على تلك النزعة عند زعيم الكلاسيكية العربية محمود سامي البارودي الذي شارك في أحداث الثورة العربية ونفى زعمها طويلاً » (ص ٨) .

ومما ورد فيه أيضاً :

« ولكن لا ينبغي أن نظن أن شعر الطبيعة عند الكلاسيكيين هو دائما صور مهزوزة لمناظر الطبيعة في الشعر العربي القديم ، فقد تغنى شعراؤنا بمناظر الفلاحين يديرون الشادوف ، أو يسوقون الماشية » (ص ٦٤)

ومما قيل كذلك :

« وليس معنى هذا أن الزينة اللفظية قد توارت عند جميع الكلاسيكيين . فقد كان أسلوب « لافروير » أحيانا يبلغ بالصنعة حد التكلف ، وكان (عبد العزيز) « البشري » يستأثر بانتباه القارئ » (ص ٣٧ - ٣٨) .

من كل تلك المدلولات المتداخلة الاعتبارية ، تتبلور اشكالية المصطلح غي عدد من التساؤلات : هل جوهر استخدام « الكلاسيكية » يميل - بشكل عام - نحو معنى القدم ، سواء كان الأثر الأدبي - أو الفني - جيدا أو غير جيد ؟ أو شكله قديما ، ومضمونه حديثا ؟ أو كان عكس ذلك ؟ أم يميل المعنى نحو وجود مشابهاة بين أعمال كلاسيكية غربية وأخرى عربية قديمة ؟ وما هي تلك المشابهاة ؟ ألا يمكن أن تكون عامة وقسمة شائعة بين كل الآداب العالمية ، وليست مقصورة على الكلاسيكية ؟ أم أن المعنى يجرى حسب ورود المصطلح في سياق استخدامه ، والذي قد يكون شبه محدد في ذهن الكاتب ، وهلاميا أو إيهاميا عند القارئ ؟

الحقيقة ، أننا يجب أن نحدد مدلولات مصطلح الكلاسيكية عند أصحابه الأصليين ، كي نتعرف عليها ، ونقلب فيها البصر ، وفيما بين أيدينا من تصانيف فنية وفكرية عربية ، ثم نتخذ موقفا موضوعيا : أما نتخفف من فوضى استخدامه ، أو نعود إلى التصويب والتحديد ، إذا كانت هناك حاجة ماسة إليه ، أو نستبدل به مصطلحات عربية خاصة ، تحدد خصائص تياراتنا الأدبية وظواهرها ، واتجاهات البارزين والمؤثرين والمتأثرين من الكتاب والنقاد .



كان أول من صدك مصطلح « الكلاسيكية » - في الثقافة الغربية - الكاتب والمحامي الروماني أوالوس جيلليوس A. Gellius (١٢٣ ؟ - ١٦٥ ؟ ميلادية) . ففي خلال عام أقامه في أثينا استطاع أن يجمع مادة مصنفه الموسوعي « ليالي أثينا - Notces Attica » الذي يقع في عشرين كتابا ، ويتضمن موضوعات عديدة متنوعة في القانون ، واللغة ، والثقافة القديمة ، والتاريخ ، والسيرة ، والنقد الأدبي ، وغير ذلك من الموضوعات

والطرائف • ولقد استخدم جيلينوس في مصنفه هذا « كاتب كلاسي - Scriptor classicus مقسابل عبارة » كاتب بروليتارى أو شعبى Scriptor proletarius » وكان يعنى بالعبارة الأولى - التى تهمنا هنا المؤلف المستعلى ، الذى يكتب من أجل الطبقة العليا الشرية ، والنخبة المثقفة ، لأن المجتمع فى روما القديمة ، كان يقسم الى ست طبقات تتسمنها طبقة الكلاسيين Classici •

وبعد انقضاء بضعة قرون على ذلك الاستخدام ، أطلقت صفة الكلاسيية - خطأ - على المؤلف ، أو الأثر الأدبى الذى يستحق الدراسة - كمقرر ثابت - فى قاعات المعاهد العلمية بسبب تميزه بقيم فنية رفيعة ، تجعله خالدا على مر الزمن • ومن هنا ، حدث تخليط - لدى بعض النقاد والباحثين ، عند تحديد مصدر المصطلح - بين الكلمتين اللاتينيتين : Classicus أى من طبقة رفيعة ، و Classis أى فصل فى معهد تعليمى • من ذلك مثلا ، ما ورد فى كتاب « الكلاسيكية » لأستاذى المرحوم محمد مندور :

« وكلمة كلاسيكية وكلاسيكى مشتقة من الكلمة اللاتينية Classis • وأصل معناها وحدة فى الأسطول • ومن هذا المعنى أصبحت تفيد هذه اللفظة معنى الوحدة الدراسية أى الفصل الدراسى • وهذا المعنى هو الذى أخذته هذه اللفظة فى اللغتين الفرنسية والانجليزية الحديثتين » (٢) •

وتطبيقا لمزج مفهوم ما هو جدير بالدراسة ، بما هو متصف بالروعة والعظمة ، اعتبرت الآثار الأدبية اليونانية واللاتينية القديمة ، أعمالا من الطبقة الأولى ، لما تتميز به من جودة الصياغة ، ورفعة الغاية • كما اعتبرت هى نفسها - فى ذات الوقت - الآداب الجديرة بأن تدرس - بصفة مستمرة - فى فصول الكليات والأكاديميات • ولقد بقى مفهوم هذا المصطلح ساريا فى العصور الوسطى وعصر النهضة اللاتينية ، حتى انتقل الى كل اللغات الأوروبية الحديثة •

هكذا ، ولد المصطلح فى حضن الثقافة الغربية فى القرن الثانى الميلادى • وهكذا أخذ يسير مشواره الطويل حتى العصر الحديث • وكان فى كل عصر يمر به ، يكتسب معنى جديدا مختلفا ، حتى أصبح من المصطلحات العسيرة التى لا يتحدد تعريفها الا فى سياق التناول الدقيق • أما أبرز استخدامات مصطلح « الكلاسيية » - كما يظهر فى تداولات النقد الغربى - فىمكن متابعتها فى التعريفات التالية ، التى نتعمد قومستها ،

عوضا عن التحليلات والتفسيرات المستفيضة التى لا تهم غاية البحث
الحالى .

١ - الكلاسيية القديمة :

تحدد زمنية الكلاسيية القديمة - أو الكلاسيية فقط ، على نحو
يتضح فى سياق الاستخدام - بثقافة الفترة التاريخية التى سيطرت فيها
اليونان ثم روما ، على بلدان أوربا سيطرة كاملة . وتمتد هذه الفترة
- عادة - من العام الألف قبل الميلاد . وحتى منتصف الألف الأولى بعد
الميلاد . ومن ثم ، كان هذا الأمد - الذى يبلغ امتداده ألفا ونصفه من
الأعوام - يضم مؤثرات ومظاهر حضارتين كبيرتين مختلفتين . ومن هذا
المنطلق ، توصف بالكلاسيية - أو الكلاسيية القديمة ، تميزا عن الكلاسيية
الجديدة التى سننتعرض لها فيما بعد - اللغة ، أو الأدب ، أو الفن ، أو
الفلسفة ، أو العلوم المختلفة التى تنتمى بأصل وجودها الى عصور هاتين
الثقافتين : اليونانية والرومانية .

ولقد تشعبت الآراء فى تحديد النموذج الكلاسي ، ولكنها تكاد تجمع
على خصائص عليا أساسية . فهو يتميز - جوهريا - « بالكمال » ، أو
التمامية التى فرضتها « حدود » أو قيود . ولفظنا « الكمال » و « الحدود »
جد هامين : فمن غير معاشية « الحدود » لا يمكن أن يتحقق « الكمال »
الذى يعنى توافر الكلية ، وبلوغ درجة التكامل التى لا تقبل أية عملية
تحويل للتجويد ، حتى ليستحيل - كما أشار أرسطو - إضافة شىء ،
أو حذف شىء دون أن يصاب البناء المكتمل بالخلل والاضطراب (٣) .
فمن الممكن رسم دائرة كبيرة وأخرى صغيرة ، ولكن من غير الممكن اقتطاع
منحنى قصير من حد الدائرة الكبيرة لتضييقها مثلا ، ولا إضافة منحنى
قصير لتوسيع الدائرة الصغيرة ، والا فقدت كل دائرة خاصيتها كدائرة .
لذا ، اذا كان الهدف هو التكامل ، فمن الحتمى - مهما كان الاهتمام البالغ
بالجماليات المحتملة التى تتجاوز الحدود التى تفرضها الذات - رسم
خط فاصل فى موضع ما والاقامة داخله (٤) .

تلك هى الروح اليونانية فى كل فن يونانى . ولكن اذا كان
اليونانيون - كشعب - بمنأى عن « الكلاسيية » كمزاج فطرى ، كما كانوا
- فى الحقيقة وعلى نحو استثنائى - فردين ، ولا يقبلون صرامة التقييد ،
والانضباط الملزم ، ويميلون الى تكسير القيود ، الا أنهم فى فنونهم - ولربما
رجع ذلك الى فرديتهم التى حذرتهم من مخاطر الحرية المطلقة - قد اختاروا
أن يعملوا داخل حدود مفروضة عليهم من داخل الذات . وفى كل فنونهم

— بل وفي فلسفتهم أيضا — نجد تطبيقا لنفس المبدأ • ففي النحت — مثلا — نحس بأن كل نحات يناضل من أجل تحقيق نمط مقبول من الجمال الانساني ، ولا يحاول أن يحطم القالب القائم لاكتشاف احتمالات جديدة ، وانما يسعى لعمل الشيء التقليدي أو التراثي ، مع جعله أكثر اتقانا واكتمالا • وكذلك الحال بالنسبة للدراما : فالحدود التي وضعها المصدر الديني ، بقيت مقبولة كما هي • ولما كان من الممكن تطوير شكل المسرحية وطريقة معالجة الأساطير ، فإن هذا التطوير انحصر داخل الخط الحدودي الذي رسمته التقاليد •

أما أساس رؤية اليونانيين للحياة — ويميزهم عن غيرهم من الشعوب — فهو وضع العقل والفكر في منزلة التقديس • فما لا يمكن معرفته ، أو يمكن معرفته معرفة جزئية ، لا يمكن تعقيده • وإذا كانوا قد اعترفوا — كإناس ذوي خيال مبدع — بما هو فوق الطبيعي ، وبالأسرار الغامضة التي لا ترضخ للتعقيل ، إلا أنهم تركوا مثل تلك الغيبيات للآلهة وعوالمها •

ومن ثم ، يتلخص النموذج الكلاسي اليوناني القديم — كما أشرنا — في « الكمال » ، داخل « حدود » • وهذا النموذج ، ينجزه الخيال المحكوم بالعقل (٥) •

ومن بين الكلاسيين القدامى — على الصعيدين اليوناني والروماني — هوميروس ، وهزيود ، وفدياس ، وسوفوكليس ، وبروتاجوراس ، وأريستوفانيس ، وهيرودوت ، وأفلاطون ، وأرسطو ، وديموستين ، وفرجيل ، وشيشرون ، وبلاوتوس ، وتيرانس ، وسنيكا ، وأوفيد ، وهوروس وعشرات آخرون •

وهنا يكون لمصطلح « الكلاسيية » ، أول مدلول في النقد الغربي •

٢ — كلاسيية الانسانيين :

ظهرت في عصر النهضة بأروبا — حركة عقلية ، عرفت بالحركة الانسانية Humanism — ولقد أخذت تتطور في ايطاليا في القرن الرابع عشر ، ثم راحت تنتشر في أقطار أوروبا ، في القرنين الخامس عشر والسادس عشر • ومن أميز خصائص فلسفتها — وكما يدل اسمها عليها — التأكيد على عظمة الانسان وانجازاته ، وعلى عالمه الجدير باهتمام والتمجيد والحب ، وتفضيل النظر الى الجنس البشري على الكائن الانساني كفرد ، ووضع التفكير العقلي فوق الاستلهام والاستبطان • وكان هذا ،

رد فعل ضد المعتقدات اللاهوتية والفوق طبيعية ، التي سيطرت على فكر العصور الوسطى . وانطلاقا من تلك الفلسفة ، استهدفت الحركة الدراسات المفترض أنها تسعى الى النهوض بالثقافة الانسانية ، وخاصة تلك التي تتعامل مع الحياة ، والفكر واللغة ، والأدب .

ومن ثم ، اعتبرت الحركة الانسانية الآثار الأدبية والفنية التي تخلفت عن الحضارتين اليونانية والرومانية ، روائع من الطراز الأسمى ، يجب احتداؤها ، وتعلم وتعليم أصولها .

وفى ذلك الحين ، تهيأت للغات القومية الناشئة ، واللهجات المحلية - فى بعض أقطار أوروبا - عبقریات أدبية ، استطاعت أن تكتب بتلك العاميات ، أعمالا أدبية عظيمة ، لا يقل مستوها الفنى عن مستوى الأعمال الكلاسيكية القديمة ، التي كانت تحتكر عرش التميز . ولهذا ، كان ولا بد لمثل هذه الأعمال الجديدة الكبيرة - كـ « الكوميديا الالهية - ١٣٢١ » ، التي نظمها الشاعر دانتي الليجيري (١٢٦٥ - ١٣٢١) فى اللغة الايطالية الناشئة - أن تزاحم الأعمال القديمة مركز الصدارة ، وأن توصف هي الأخرى بـ « الكلاسيكية » لأنها بدورها ، قد حققت - فى صورة ملموسة - مثليات الجمال التجريدية الرفيعة ، واتصلت بأسباب الفن الخالد ، كالاتقان والتكامل ، والتناسب ، والتعقيل .

ولقد أخذت فكرة المضمون العقلانى والميتافيزيقى تلك ، تنمو - فى ببطء - ولكن بخطوات ثابتة - من عصر النهضة فى أوروبا ، الى أعتاب الحركة الرومنسية .

ومن هنا ، نجد مفهوما آخر للكلاسيكية .

٣ - الكلاسيكية الجديدة :

استمدت هذه المدرسة اسمها - كما هو واضح - من الكلاسيكية القديمة ومع هذا ، فقد توصف بالكلاسيكية - تجاوزا عن النيو كلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة - الأعمال الأدبية التي تعتبر تطبيقاتا لنظريات المذهب الكلاسيكى الجديد ، التي يعتقد أنها مستقاة من . أو أنها تعكس ، قيم الحضارتين اليونانية والرومانية ، كما تتجلى - بصفة خاصة - فى الأدب ، والفلسفة ، والفن ، والنقد . ومع هذا ، فهي ليست رؤية لذلك فحسب ، وانما للحياة أيضا . فبعد أن اعتبر الانسان فى عصر النهضة كائنا مزودا بطاقات وامكانيات لا محدودة ، أصبح فى نظر الكلاسيكية الجديدة ، مخلوقا غير كامل ، وثنائيا بالخير والشر ، ومحدودا بسبب فطرته التي جبل عليها ، وقيود المجتمع الذي يعيش فيه .

لقد ساد المذهب الكلاسي الجديد ، الحركة الفكرية في أوروبا ، منذ القرن السابع عشر وحتى قرب قيام الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر ، وإن امتدت سيادته في بعض البلدان الأوروبية الى جزء من بداية القرن التاسع عشر . وهذا يشير الى أن حدى بدئه وانحساره يختلفان من قطر لآخر وبهذا الامتداد الزمني يعتبر المذهب الكلاسي الجديد ، أطول المذاهب عمرا في تاريخ الفكر الأدبي .

أما صلب رؤية الكلاسيكية ، فهو الجهد الواعي لتحقيق مثاليات الكلاسيكية القديمة والتي يمكن تمثيلها في التنظيم ، والعقلانية ، والعاطفة المكبوحة ، والانضباط ، والذوق السليم ، واللائقية ، والاحساس بالترتيب المتوازن ، والاستمتاع بالتصميم ، والاعتقاد في أن الحكم على الأدب ، يجب أن يكون في ضوء خدمته للإنسان . كل تلك المثاليات – وغيرها – تمحورت في البحث عن تناسق الأجزاء ، والوحدة ، والتناغم ، وفخامة التعبير الأدبي التي تهدف الى تحقيق الامتاع والتعليم ، وتصويب مسيرة الانسان كحيوان اجتماعي أولا وقبل أى شيء ، والى التأكيد على أن دور العقل في الحياة أهم بكثير من دور العاطفة . ولقد أدى تطبيق هذه الرؤية الى انبثاق فن ذهني ، مصقول ، ومهذب ، ولماح .

وبالطبع ، تبلورت تلك الرؤية في عدد من التعقيدات ، والأصول شبه القانونية ، التي ميزت روح العصر نفسه . فمثلا ، اشترط النقاد الكلاسييون الجدد في الدراما ، شروطا ، أوجبوا توافرها عند تأليف المسرحيات اذا ماأريد لها أن تكون عظيمة وخالدة ، كالمسرحيات الكلاسيكية القديمة . من ذلك : استيحاء الأعمال اليونانية والرومانية عند اختيار الموضوعات ، ومراعاة المعقولية في بناء الحبكة ومشاكلتها للواقع ، واتباع العدالة الشعرية ، واللياقية decorum وتوافر الوحدات الثلاث المتمثلة في الموضوع ، والزمان والمكان . هذا ، بالإضافة الى وجوب الفصل بين الأنواع الشعرية ، والمحافظة على جزالة التعبير ، والوضوح ، والدقة في تصوير الشخصيات . . . الخ . . .

ومن أتباع الكتابة في الأصول الكلاسيكية الجديدة ، نقدا وابداعا : كورنى ، وراسين ، وموليير ، وبوالو في فرنسا ، ودرايدن ، وبوب ، وصمويل جونسون ، وجولد سميث في إنجلترا .

وبدلول الكلاسيكية الجديدة على هذا النحو ، يكاد يكون هو نفسه في التعريف التالي :

٤ - الكلاسيكية ومعارضة الرومنسية :

وتستخدم أصول الكلاسيكية لمعارضة ملامح الحركة الرومنسية التي ظهرت في الأدبين الأوربي والأمريكي في النصف الأول من القرن التاسع عشر (٦) . وكانت هذه الحركة رد فعل لثورة معتمدة ضد سيطرة الكلاسيكية فترة طويلة ، بعد أن وهنت قواها ، وأصبحت ارثا عقيما .

ومع هذا ، فإن معنى كل مصطلح منهما ، لا يتوقف عند تحديد حقبة تاريخية معينة ، أو فصيلة معينة من الفنانين ، وإنما يشير إلى موقفين عقليين ، ومنهجين من النظر إلى الحياة والفن . فمن الممكن أن تتوافر عناصر . كل منهما - إلى حد كبير أو قليل في نفس الشخص الواحد ، أو العصر . ولما كان يتحتم وجود نسبة ما من كلتا الأيدولوجيتين في كل كاتب ، يصبح من الممكن أن تزداد نسبة عناصر أو حجم أيدولوجية منهما بالنسبة لعناصر أو حجم الأيدولوجية الأخرى . فمن المعروف ، أن هناك اختلافا جذريا بين فلسفة حياة الشاعر الفرنسي الكلاسي جان راسين ، وحياة الشاعر الانجليزي الرومنسي وردزويرث . ومع هذا ، فإن في راسين عناصر رومنسكية، وفي وردزويرث عناصر كلاسيكية متخلقة عن تعليمه الكلاسي في القرن الثامن عشر . وكذلك الحال بالنسبة للعصور ، فما يسمى بالعصر الكلاسي ، لا يمكن أن يعدم سمات رومنسكية ، والعصر الرومانسي لا يمكن أن يعدم خصائص كلاسيكية . وعلى العموم ، يمكن التفريق بين الأيدولوجيتين على أساس التمايز بين الخصائص والسمات .

إذا كانت الكلاسيكية - في طرف تتصف بالجماعية ، أو الشمولية ، والشكلية ، والعقلانية ، والثبات - على النحو الذي سبقناه آنفا - فإن الرومنسية - في الطرف الآخر - تناقض تلك الخصائص بالفردية والعاطفية ، والتحرك المتغير أو الدينامية ولنوضح ذلك في إيجاز شديد :

فالكلاسيكية (أ) جماعية أو شمولية عالمية ، لأنها تؤكد على القيم العامة ، التي يشترك فيها المجتمع البشري ، بدلا من التأكيد على الفروق الفردية الذي تتبناه الرومنسية . ولهذا ، كانت شخصيات الكلاسيكية أنماطا إنسانية ثابتة ، بينما هي في الرومانسية شخصيات متفردة بخصائصها ، وغريبة الأطوار . وإذا كان التأكيد الكلاسي على اللائق المتطابق لخلق أنماط اجتماعية ثابتة ، فإن البطل الرومانسي النمطي ، كان إنسانا متمردا .

ويقود هذا التنميط - طبيعيا - إلى إيجاد حد معين من التعقيد (ب) أو الشكلية - أي قبول مستويات ونماذج ، سابقة التصميم والتجهيز . لذا ، تمسكت الكلاسيكية بالموضوعات التي لها فعل القانون ، مثل : الوحدات

الثلاث ، أو الفصل بين الأنواع الأدبية • بينما يتمثل انتصار الرومنسية على الكلاسية في التمرد ضد هذه الموضوعات ، والتخلص منها ، بل وإتيان بما هو عكسها •

(ج) وأينما تكون لعملية تجويد الصنعة أهمية ، فانه يتوجب على الصانع أن يكون على وعى كامل بكل تفصييلة فى عمله ، مهما كانت دقيقة ، وأن يكون - فوق ذلك كله - متحكما تماما فيه • وهذا النوع من التحكم ، هو الذى يعنى عقلانية الأدب أو الفن الكلاسى •

ولما كانت أسس الكلاسية ، أو ملامح الرومنسية ، لا يمكن أن يوجد كل منها على نحو مطلق فى عمل أدبى واحد ، فانه يحتمل القول بأن الكلاسية لا تخلو من بصمات عاطفية ، بل ومن وجود يكون له اعتباره ، ولكنها ليست العاطفة المنطلقة ، وانما العاطفة المحكومة بوعى الكاتب وهدفه • أما العاطفة بالنسبة للكاتب الرومانسى ، فمن الممكن أن تكون هى الهدف الأساسى فى حد ذاته • وكلما كانت منطقة ولا محكومة ، كانت قوية وداعية الى الإعجاب • وهنا يكمن الخطر فى العلاقة بين العقل والعاطفة • اذ من الممكن أن يقوم المؤلف الكلاسى بتصنيع قطعة أدبية (جافة) مجردة من الشعور الحقيقى الصادق ، أو أن يقاد المؤلف الرومانسى ، بنوبة عاطفية متطرفة فى جموحها ، الى كتابة عمل شبيه هستيرى •

(د) أما التعارض بين ظاهرتى الثابت والمتحرك ، فانه يتبدى - بشكل أوضح - فيما هو كلاسى أو رومنى ، من الفنون التشكيلية • وعلى أى حال ، فان المؤلف الكلاسى يميل الى الاهتمام بالأوجه الثابتة فى الأشياء ، بينما يميل الكاتب الرومنسى الى التقاط الوجه العابر منها ، أو الحالة النفسية الوقتية •

ولعل هذا التبسيط الشديد فى أوجه المناقضة بين الكلاسية والرومنسية ، ناشئ - أساسا من حقيقة تؤكد أن بعض خصائص كل من المذهبين ، موجودة - بالضرورة - فى كل عمل أدبى •
وهنا يتضح استخدام آخر لمصطلح الكلاسيكية •

هـ - كلاسية القيمة :

(أ) ويوصف بالكلاسية - فى العصر الحديث - أى عمل أدبى - أو فنى - يستوحى فى تجسيده (الروح) اليونانية أو الرومانية ، حتى ولو كان هذا العمل لم يتأثر - اطلاقا - بأى شكل قديم ، وانما يتميز - فى حد ذاته - بالرصانة ، والتوازن ، والاتقان ، واحتواء

المثاليات الجمالية والانسانية الخالدة . فموسيقا هايدن - مثلا - توصف بالكلاسية ، مع أنه لم يتخلف أى شىء من التراث الموسيقى اليونانى أو الرومانى كى يحاكيه هايدن ، ولكن لأن موسيقاه نمط مثالى من الابداع ، تنعت بالكلاسية (٧) ومن هذا المنطلق ، يوصف أسلوب تى . اس . اليوت بالكلاسية ، لأنه - بدوره - يتسم بالعمق ، والمعقالية ، والرصانة . ومن ثم ، فان الكلاسيية تعنى هنا ، قيمة رفيعة مطلقة ، يمكن أن تتحقق فى أى انتاج أدبى ، بغض النظر عن عصره ، أو مذهبه .

وهذا المعنى ، يقودنا الى نفسه فى المدلول التالى

(ب) من الملاحظ أن كلمة classic تستخدم كصفة ، مثل كلمة classical . فى اللغة الانجليزية ، كما أنها - فى الوقت نفسه - تستخدم عادة كاسم مفرد a classic ليدل على القطعة الأدبية التى حققت اعترافا عاما بقبولها فى التاريخ الأدبى ، لما تتميز به من خصائص قيمة . ويمكن أن يوصف المؤلف بذلك ، والنفس السبب . فاذا قلنا ان « الفردوس المفقود - ١٦٦٥ » للشاعر الانجليزى ميلتون a classic فى الأدب الانجليزى ، جاز استخدام الجمع كقولنا « انه مهتم بدراسة الكلاسيات classics الانجليزية » . كما تستخدم الصفة classical فى نفس مجالات استخدام الاسم . فحين نقول « أدب كلاسى - classical literature » فهذا قد يعنى الأدب اليونانى والرومانى القديم ، أو الأدب الذى يتصف بقيم الكلاسيية الجديدة ، أو الأدب الذى اكنسب صفة البقاء والخلود بفضل قيمه السامية .

وعلى هذا ، عندما تصدر دار للنشر سلسلة مطبوعات خاصة . باعادة طبع الأعمال الأدبية السابقة ، فانها تصنف السلسلة بأنها كلاسيية . ويكون من المتوقع - عندئذ - أن تصدر فى السلسلة مجموعات متتابعة من الأعمال اليونانية والرومانية (طبقا للمفهوم الأول) ، وكذلك مجموعة ثانية من الأعمال الكلاسيية الجديدة (طبقا للمفهومين الثانى والثالث) ، باضافة الى مجموعات أخرى متتالية من أعمال الكتاب الكبار غير الكلاسيين ، أو الذين يمثلون الاتجاهات المضادة للكلاسيية نفسها : كالرومنسيين ، والواقعيين ، والتعبريين ، والرمزيين . . . الخ . ومن ثم ، فان استخدام دار النشر هذه ، لمصطلح الكلاسيية على هذا النحو الشامل ، يعنى أن العمل المقدم - بغض النظر عن انتمائه الأسلوبى - يعد من « الطراز الأول » ، وأنه يحتل « أعلى درجة » فى سلم نوعيته . لأنه استطاع بفضل خصائصه الرفيعة - أن يصمد لمحك الزمن واختباره .

وفى هذا يقول ماثيو أرنولد فى كتابه « دراسة فى الشعر » ،
 « ان المعنى الحقيقى والصحيح لعالم ما هو كلاسى classical classic
 يدل على أن العمل المقصود ينتمى الى طبقة ، تعتبر أكثر الطبقات
 تميزا » . كما لاحظ تى . اس . اليوت - فى محاضراته « ماهو الكلاسى ؟؟ » -
 أنه لا يمكن معرفة ما هو كلاسى ، الا بعد مرور زمن عليه ، وفى منظور
 تاريخى .

ويرجع هذا الاستخدام الجامع لمصطلح الكلاسية كقيمة رفيعة ، الى
 أن النقد الحديث لم يعد يضع الآداب اليونانية والرومانية ، فوق كل
 الآداب الأوروبية الأخرى ، كما كان الحال من قبل . وانما أصبح من حق
 أى عمل أدبى ممتاز - حتى ولو كان رومانيا ، يرفض الخصائص
 الكلاسية - أن يوضع فى مرتبة التقدير الأعلى ، الى جانب الأعمال الكلاسية
 بالمعنى القديم . ومن ثم ، يوصف الأثر الرومانسى بالكلاسية على أساس
 انتمائه الى الطبقة الأولى من حيث التميز الفنى .

وفى ظل هذا المعنى العريض ، يمكن القول بأن « الياذة » هوميروس ،
 و « انياذة » فرجيل ، و « هاملت » شكسبير ، و « السيد » لكورنى ،
 و « فاوست » جوته ، و « هرنانى » فيكتور هيجو ، و « تيريز راكان »
 لاميل زولا و « روبنسون كروزو » لديفو . . . الخ آثار كلاسية .



بعد هذا التطواف السريع بمدلولات كلمة « الكلاسية » كأسلوب
 فى الكتابة والتفكير يتغير من عصر لآخر - نخلص الى أنها كانت تعنى
 للرومانيين فى القرن الثانى الميلادى « مؤلف الطبقة العالية » ، وكانت
 تعنى فى العصور الوسطى وعصر النهضة الآثار اليونانية والرومانية
 القديمة ، والمؤلفات المحدثه الجديدة بالدراسة فى قاعات الأكاديميات ،
 وكانت تعنى فى القرن السابع عشر الفرنسى - على الأقل - الأعمال التى
 تستوحى الروح اليونانية والرومانية القديمة ، ثم أصبحت فى العصر
 الحاضر تعنى - الى جانب ذلك كله - الآثار النمطية ذات الخصائص
 الرصينة ، والقيم الفنية الخالدة .

ونتساءل الآن : اذا كان هذا هو حال المصطلح فى النقد الغربى ،
 فماذا يعنى نفس المصطلح فى النقد العربى ؟؟ هل يقصد به وجود تأثيرات
 للأدب الكلاسى القديم أو الجديد - بالمعنى المشروح من قبل - على أدبنا
 الذى نتحدث عنه ، سواء كان قديما أو حديثا ؟؟ أم نعنى به التراث الأدبى
 العربى قبل العصر الحديث ؟؟ أم قبل أى عصر بالذات ؟؟ أم أننا نقصد

الشعر العمودى كله حتى ولو كان منظوما اليوم ؟؟ وما الحيلة عند تسمية الشاعر الذى ينظم فى كل القالبين - العمودى ، وغير العمودى ؟؟ أم أننا نقصد - كالتنقاد المحدثين فى الغرب - كل الأنواع الأدبية القديمة والحديثة ، والتي تتوافر فيها خصائص المعقولية ، والقوة والجزالة ، وبالذات الأنواع المتفوقة داخل فصائلها الخاصة ، فنقول - مثلا - أن البيان والتبيين للجاحظ ، وأرجوزة أحمد شوقى فى تاريخ الاسلام من الأعمال الكلاسية ؟؟ ولكن ٠٠٠ من الذى اتفق مع غيره من الباحثين على تلك الدلالة التى لا جذور لها فى تاريخ الأدب العربى الحديث ؟؟

ثم يأتى السؤال الأخير : أليس من الأجدى أن نتفق على تحديد دلالة حاسمة لهذا المصطلح ، اذا كنا مضطرين فعلا الى استخدامه ، أو نتخلى عنه - الا عند الحديث عن الأدب الغربى الكلاسى - ونشق فى قدراتنا على المنهجية والمواضعة ، ونستخلص مصطلحات عربية خاصة بنا ، تتفق والمنعطقات التاريخية ، والظواهر البارزة فى حياة آدابنا ؟؟

أعتقد أنه من الأجدى الاستغناء عن هذا المصطلح ، الذى ليست له مدلولات ذات قيمة فى آدابنا ، كما لبعض الأساليب الغربية الأخرى ، كالرومنسية ، أو الواقعية ، أو الرمزية ، أو الملحمية ، مثلا .

الهوامش والمراجع

١ - د. ماهر حسن محمد ، و د. كمال فريد . الكلاسيكية ، فى الآداب والفنون العربية والفرنسية . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، د.ت .

٢ - د. محمد مندور . الكلاسيكية ، والأصول الفنية للدراما . القاهرة : دار نهضة مصر ، د.ت . ص ١٠ .

٣ - « فالقصة - كميحاكاة لفعل - يجب أن تعرض فعلا واحدا ، تاما فى كليته ، وأن تكون أجزاءه العديدة مترابطة ترابطا وثيقا ، حتى أنه لو وضع جزء فى غير مكانه ، أو حذف ، فإن « الكل التام » يصاب بالتفكك والاضطراب ، وذلك لأن الشيء الذى لا يحدث وجوده أو عدمه أثرا أو فرقا ملموسا ، لا يعتبر جزءا عضويا فى الكل التام » .
كتاب أرسطو فى الشعر . ترجمة وتقديم وتعليق : د. إبراهيم حباة . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٣ ، ص ١١٢ .

S. M. Schreiber. **An Introduction to Literary Criticims.** (٤)
London : Pergamon Press, 1969, p. 99.

٥ - نفس المرجع ، ص ١٠١ .

٦ - ان التعارض بين الكلاسيكية والرومنسية لا يتردد فى الأدب فحسب ، وانما فى الفنون الأخرى أيضا ، كالموسيقا ، والتصوير ، والنحت ، والعمارة ، والرقص . ولقد اشتط أحد الباحثين فى تقديره لاتجاهات الفنون ، عندما لحص الكلى لها جميعا - بما فى ذلك أزياء السيدات - بأنه أشبه ببندول يتأرجح بين الكلاسيكية والرومنسية .

٧ - تشيع لفظة « الكلاسيكية » بين عشاق الموسيقى ، على النحو المدلولى التالى :

(أ) تعنى « الكلاسيكية » فى لغة الهواة ، كل موسيقا خارج نطاق « الموسيقى الشعبية » العامة .

(ب) أما فى الاصطلاح الأكاديمى ، فإن الصفة تشير الى أعمال هايدن ، موزار ، وأعمال بتهوفن المبكرة ، وإلى حد ما شوبيرت . . . الخ . ويمتد تاريخ الموسيقى الكلاسيكية من سنة ١٧٥٠ تقريبا ، إلى حوالى سنة ١٨٢٠ . وتتميز تلك الأعمال - بوجه عام - بالموضوعية ، والعاطفة المكبوحة ، والشكل ، والبساطة ، مما يتعارض مع أسلوب الموسيقى الرومنسية فى القرن التاسع عشر .

(ج) كما يطلق المصطلح على الأعمال الموسيقية من الدرجة الأولى الرفيعة ، سواء

كانت كلاسية بالمعنى ، أو رومنسية الطابع ، ولكنها برهنت على حقها في الصعود الى درجة التميز . وبهذا المعنى ، يمكن أن توصف موسيقا براهيمز بالكلاسية ، بل وبعض موسيقا الجاز أيضا . وهذا القياس وارد في المفهوم الخامس .

(د) أما الموسيقا الكلاسية الجديدة ، فهي تشير الى حركة ظهرت في القرن الحالى ، كرد فعل ضد أسلوب العاطفة الذاتية ، والانطلاق ، الذى أصاب الموسيقا فى أخريات عمر الحركة الرومنسية . وتتسم الموسيقا الكلاسية الجديدة بمحاولة اتباع المثاليات الجمالية ، والمناهج المشتقة من موسيقا الأساتذة الأوائل ، من أمثال : باخ ، وهاندل ، وموزار . . . الخ وهنا يراجع المفهوم الثالث .

مراجع خرى

- Francis Steegmuller and Norbert Guterman. trans. and ed. **Sainte-Beuve, selected essays.** «What is a classic» New York : Doubleday and Company, Inc. 1964.
- Philippe van Tieghem. **les Doctrines Littéraires en France.** Paris : Presses Universitaires de France, 1965.
- T.S. Eliot. **What is a Classic ?** an address delivered before the Virgil Society on the 16th of October 1944, London : Faber and Faber Limited, 194 ?
- **The Oxford Classical Dictionary.** ed. M. Cary. Oxford : At the Clarendon Press 1957.

فهرس

من الحصاد الغربى

- نظرية الدراما فى عصر النهضة بايطاليا ٧
- حول الأسطورة فى الدراما الحديثة ٣٧
- عن المنهج الاشتراكى فى النقد :
- جورج برنارد شو : دراسة عن السوبرمان البرجوازى . ٥٥
- عن المنهج الأسطورى فى النقد :
- بين شخصيتى أورست وهاملت ٧٥
- العرض المسرحى بين محاكاة أرسطو ومراة شكسبير ١٠٥

من الحصاد العربى

- توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى عربى ١١٥
- حتمية الثورة فى مسرح سعد الدين وهبة :
- أ — مسرحية « الأستاذ » ١٣٤
- ب — مسرحية « السبنسة » ١٤٦
- مسرح شوقى والكلاسيكية الفرنسية ١٦٧
- نزار قبانى : المقفع واليهود المتهرئة ١٩١
- أية كلاسيكية ؟ ٢٢٥
- حصاد — ٢٤١

أهم ما صدر للمؤلف (القاهرة)

- الآلهة والبشر (شعر) - المكتب الدولي للترجمة والنشر - ١٩٥٧
- خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال - هيئة الكتاب - ١٩٦٣
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار الشعب ط ١ - ١٩٧١
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار المعارف ط ٢ - ١٩٨٧
- تحقيق مسرحية « القضاء والقدر » خليل مطران - /هيئة الكتاب- ١٩٧٦
- طبيعة الدراما (سلسلة كتابك) - دار المعارف - ١٩٧٧
- هل الدراما فن جميل (سلسلة اقرأ) دار المعارف - ١٩٧٨
- آفاق في المسرح العالمي - المركز العربى للبحث والنشر- ١٩٨١
- آفاق في المسرح العربى - المركز العربى للبحث والنشر - ١٩٨٣
- مقالات في النقد الأدبى - دار المعارف - ١٩٨٢
- كتاب « فن الشعر » لأرسطو - ترجمة وشرح - مكتبة الأنجلو- ١٩٨٣
- من حصاد الدراما والنقد - هيئة الكتاب - ١٩٨٦

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٧/٤٥١٣

ISBN - ٩٧٧ - ٠١ - ١٤١٧ - ٠

« هذه المجموعة من البحوث والدراسات النقدية ، تتناول موضوعات غربية ، وأخرى عربية . فهي تشرح النظرية الدرامية في عصر النهضة بإيطاليا ، وتعرض للنقد الأسطوري ، وتناقش تطور مفهوم الكلاسيكية . كما تتناول بالعرض والتحليل نظرية توفيق الحكيم في بحثه عن قالب مسرحي عربي ، وتدرس أحدث ديوان شعر وضعه نزار قباني في ضوء أشعاره السابقة . وكذلك تنفى اتهام مسرح أحمد شوقي بالتأثر بالكلاسيكية الفرنسية .

هذا بالإضافة إلى دراسات أخرى جادة متعلقة بالدراما والنقد .